ISSN 1668 1878

# Revista de Investigaciones Folclóricas

23

Buenos Aires, Argentina

diciembre 2008

ISSNN 1668-1878

# Revista de Investigaciones Folclóricas

**Vol. 23**

**Diciembre 2008**

Esta revista se publica anualmente para el mes de diciembre

**Buenos Aires, Argentina**

**Revista de Investigaciones Folclóricas**

Vol.23 diciembre 2008

**Fundadora**
Martha Blache

**Directora**
Flora Losada

**Vice Directora**
Ana María Dupey

**Comité Editor**
Silvia Balzano
Eva Bomben
Patricia Coto de Atilio
Noemí Elena Hourquebie

**Consejo Editor**
Ana María Cousillas – Universidad de Buenos Aires
Manuel Dannemann – Universidad de Santiago de Chile
Rosa A. Jordan – Lousiana State University
Juan Angel Magariños de Morentin Universidad Nacional de La Plata
Alicia Martín – Universidad de Buenos Aires

## Normas editoriales para la presentación de colaboraciones

1. Trabajos inéditos escritos en castellano o portugués.
2. Su extensión no deberá exceder las 25 páginas de tamaño A4, a doble espacio, letras Times New Roman No. 12
3. Al pie de la primera página indicar: a) institución a la que pertenece el autor/es, b) preferentemente el e-mail/s o en su defecto la dirección postal de la institución a la que pertenece el autor/es.
4. Notas al final de la colaboración.
5. Para las referencias bibliográficas seguir los criterios adoptados por esta revista.
6. Los trabajos deberán ser acompañados de dos resúmenes, uno escrito en castellano y el otro en inglés. Los resúmenes no deberán exceder las 10 líneas. Además se deberán incluir no más de cuatro palabras claves que identifiquen lo más significativo del texto.
7. Acompañar el correspondiente CD con el texto tipeado en alguno de los procesadores de textos más usuales de PC compatible (Word). La etiqueta deberá presentar el apellido del autor/es, nombre del archivo y procesador de texto utilizado.
8. Junto con el CD se deberá presentar una copia de papel, impresa a doble espacio.
9. Las colaboraciones serán enviadas a dos evaluadores seleccionados por el Comité Editorial.
10. El plazo de presentación de las colaboraciones es hasta el 31 de agosto.
11. Para hacer llegar colaboraciones o requerir información dirigirse a:

**Revista de Investigaciones Folclóricas**
**Zabala 2831 1426 Buenos Aires Argentina**

**Flora Losada – correo electrónico: floralosada@yahoo.com**
**Te: (54-388) 422-3742**
**Ana María Dupey – correo electrónico: anamdupey@gmail.com**
**Te. (54-11) 4551-5634**
**www.investigacionesfolcloricas.com**
**www.revistarif.com.ar**

# INDICE

Pág.

**Comentario Editorial**…… 5

**Summaries** …… 7

**El cuarto alquilado o el cuerpo prostituido:**
**Metáfora y erotismo, oralidad y escritura**…… 9
*José Manuel Pedrosa*

**Cabureí: los poderes de Curuzú Gil**…….……17
*Enrique Flores*

**Símbolos en acción en relatos orales del NOA (1940-1998):**
**La manifestación narrativa de las relaciones entre simbología**
**Religiosa, vida cotidiana y dinámica económica/ecológica**…….…...38
*Julia Costilla*

**El chisme como performance:**
**Una estética de la comunicación en grupos populares**……..... 52
***Patricia C. Fasano***

**Cuerpos femeninos afrouruguayos: raza y poder**
**En las danzas de las comparsas de candombe**……73
*Manuela Rodríguez*

**Información bibliográfica**

Fulvio Alejandro Rivero Sierra. Los bolivianos en Tucumán.
Migración, cultura e identidad …….. 90
(Angélica Quiróz)

Fiesta y Ciudad: Pluriculturalidad e Integración (colectivo de autores**)**…… 91
(Georgina Torino)

Walcyr Monteiro Visagems, assombraçoes e encantamentos da Amazonia.
Histórias japonesas contadas na amazonia ……...93
(Ana María Dupey)

Affonso M. Furtado da Silva Reis Magos: Historia – Arte-
Tradiçôes. Fontes e referencias……..93
(Ana María Dupey)

Mara Morado El cronotopo polifónico.
Una herramienta para la investigación social…….94
(María Inés Palleiro)

Altimar de Alencar Pimentel, Braulio Nascimento y

Roberto Emerson Camara Benjamin
Romancerio de Tia Beta (Elizabete Ferreira Barbosa…….95
(Ana María Dupey)

**Noticias**

Primeras Jornadas de Investigación
en Literatura Oral y Cultura Popular ……97

Memoria y trabajos del V Congreso Nacional
e Internacional de las Culturas Populares…… 97

Congreso de Folklore del Bicentenario……..97

Revista Oral Tradition……98

Biblioteca electrónica sobre Folklore y Mitología
Folklore. ……99

Electronic Journal of Folklore……...99

Revista de Literaturas Populares……...100

# Comentario editorial

Leemos y escuchamos, a diario, que estamos inmersos en la era de la comunicación y esta frase nos recuerda las palabras donde plasmábamos - en el primer número de esta Revista - nuestras intenciones de actuar como un canal de comunicación entre investigadores, alumnos y simpatizantes de la disciplina del Folclore. En mayor o menor medida y según los intereses de cada uno consideramos que este objetivo primordial se ha venido cumpliendo a lo largo de los años; que son pocos todavía para nuestra joven Revista.

Como, reiteramos, nuestro interés en que la Revista actúe como un canal de comunicación los invitamos a presentar artículos que inciten a un debate teórico – metodológico dentro de la disciplina. Creemos será productivo el intercambio de visiones contrapuestas, o de modos similares de enfocar distintos problemas. Ello, además de los artículos que nuestros generosos colaboradores hayan pensado enviar y que sean producto de sus propias investigaciones o resultado de sus ensayos sobre alguna temática específica.

Pero la comunicación en esta era de la virtualidad también nos impone pautas, canónes que debemos cumplir. Específicamente nos referimos a que en la actualidad se ha venido incrementando el uso de documentación que proviene de fuentes de diversa índole (internet, video, cine, fotografía, tesis inéditas, reseñas, publicaciones periódicas, entre otras) y necesitan ser citadas con claridad. Es así que hemos introducido para el próximo número una pequeña modificación en las normas editoriales en lo que se refiere a la presentación de los artículos. Las Referencias Bibliográficas utilizadas para la elaboración de los artículos irán a continuación de las Notas. Por otra parte para confeccionar las Referencias Bibliográficas adoptaremos el estilo APA (American Psychological Association). Si bien puede parecer ésta *una* exigencia desmesurada creemos poder atender así a los requerimientos que tienen, en general, las revistas académicas de nivel nacional e internacional. Esto nos permite, además, consultar fácilmente la obra citada por el autor del artículo - si nos interesa - con lo cual se puede agrandar nuestro espectro de conocimiento. Cualquier duda al momento de realización de las referencias y/o citas bibliográficas pueden consultar con nosotros.

Recordamos, además, que nuestra dirección virtual, desde el número anterior es: http://www.revistarif.com.ar/. A ésta pueden acudir para descargar los números publicados anteriormente.

Y ahora sí, vamos a referir los trabajos que se presentan en el presente volumen. Casi los cinco artículos presentan la particularidad de estar atravesados por el eje de la memoria partiendo del estudio de material narrativo. En ellos encuentran su lugar diversas formas narrativas como el chisme, los relatos orales, la literatura popular impresa, los romances, entre otras textualidades folclóricas. Por supuesto estos pequeños comentarios introductorios son excedidos, grandemente, por la contundencia de los trabajos presentados.

Interesante juego el que realiza José Manuel Pedrosa, al deslindar un tema como el erotismo y estudiarlo en materiales orales y escritos, como el romance, la poesía popular o los relatos impresos por medio de un recurso retórico como la metáfora. De este modo nos lleva a recorrer siglos de historia que nos hacen ver vívidas muestras de la dimensión erótica (específicamente, el cuerpo prostituido) manifestada en el folclore oral y escrito. Enrique Flores, por su parte, ilumina nuestra visión acerca del conocido culto y leyenda relativa al conocidísimo santo popular argentino, Gauchito Gil. El estudioso

recurre a fuentes de diversa índole como algunos impresos del tipo de literatura de cordel y otros que junto a la vertiente tradicional articulan otra de carácter esotérico. Evidencia, también, cómo algunos analistas precisan el sincretismo católico-guaranítico subyaciente en el culto. Julia Costilla recurre a un corpus de narrativa oral tradicional recopilada por distintos investigadores en un lapso de casi sesenta años para observar, especialmente, las relaciones manifestadas entre simbología religiosa, vida cotidiana y dinámica económica/ecológica. Para ello analiza la narrativa utilizando conceptos de símbolo analizados desde la perspectiva hermenéutica en relación a la investigación etnográfica de la misma autora del trabajo.

Uno de los ejes comunes por los que transitan los siguientes trabajos es el concepto de performance desde lo teórico y su aplicación concreta que permite articular dos peculiares trabajos. Patricia Fasano, al estudiar el chisme como performance, logra vincular esta forma narrativa que ella recopiló en su trabajo de campo con el material etnográfico, que también recogió en una pequeña organización barrial. Esto le permite postular que el chisme performatiza, produce una estética de la vida social o al menos de ciertos aspectos de ella en un contexto de pobreza urbana. Manuela Rodríguez por su parte, recupera la visión de los cuerpos femeninos afro-uruguayos que se construyen mediante la performance del baile del candombe y lo que las mismas mujeres opinan de sí mismas, de su participación en el baile ocupando diversos roles, y de su relación con lo masculino. Así logra rescatar el papel que las mujeres tienen dentro de una comparsa y cómo de esa manera contrarrestan su invisibilidad recurrente.

Queremos agradecer en este número a los generosos y laboriosos colaboradores que nos regalan con sus Reseñas bibliográficas y que ayudan de este modo, al contenido total de la Revista dándonos a conocer las novedades que nos acercan los autores.

Hasta nuestro próximo encuentro.

*La Dirección*

# Summaries

**The Rented Room or the Prostituted Body: Metaphor and Erotism, Orality nad Writing (page 9)**
*José Manuel Pedrosa*

The metaphor of the rented house or room as a symbol of the prostituted female body has a long tradition in the oral and written literature of all the Hispanic world. The burlesque poetry of Góngora and Quevedo, the texts written in prose during the 16th and 17th centuries, the erotic literature of Samaniego in the 18th century give evidence of it. Likewise, extremely valuable and interesting evidence has been documented in contemporary folk. The folk songs and tales registered in Spain, in Mexico, in Nicaragua show the continuity, until today, of this old poetic tradition.

Keywords: Luis de Góngora - Francisco de Quevedo - Francisco Delicado - Mateo Alemán - Félix María de Samaniego - oral literature - folk song - folk tale – body - metaphor.

***Caburei*: the Powers of *Curuzú Gil* (page 17)**
*Enrique Flores*

The cult of *Gauchito Gil* is related to oral and written sources that have not yet been deeply analyzed and that is associated to, beyond the historiographical data, the oral tradition and printed popular literature. However, *Gauchito Gil´*s history, legend or myth goes beyond the limits of what is strictly 'literary', trespassing the political and religious borders of orthodoxy, an enemy of superstition, and returning, through the image of the "miraculous *gauchos*", to a creole, half-caste universe, sometimes invisible, and sworn enemy of law.

Keywords: Bandits - Gauchos - Legends - Myths – Stories

**Symbols in action within the oral tales of the Argentinean North West Area (1940-1998): the narrative expression of the relationship between religious symbology, everyday life and economic/ecologic dynamic (page 38)**
*Julia Costilla*

Considering that traditional oral tales may express features of the socio-cultural context in which they circulate and that they may reveal the attitudes and behaviours of the people when faced with the symbolic entities surrounding them, the purpose of this work is to establish –through what is suggested by a specific *corpus* of oral tales from Argentina's Northwestern area– the way in which the symbols operate in the most daily and empiric dimension of human life. How is the strength or efficacy of symbols displayed in the tales in connection with their social effects and operationality on the social dynamic? In this way, we will classify and consider the implications of these relationships between the religious symbology and the social dynamic inferred from the narratives at three different levels: social relations, socio-economic aspects and the cosmic dimension.

Keywords: oral narrative - religious symbology - Northwestern Argentina - symbolic efficacy

**Gossiping as Performance: An Aesthetics of Communication in Popular Groups (page 52)**
*Patricia C. Fasano*

The article analyzes gossiping in popular urban groups, from the point of view of performance studies. Taking two fragments of the ethnographic fieldwork made in the neighborhood of La Pasarela ( in the city of Paraná, Province of Entre Ríos , Argentina), between 2001 and 2003, the authoress shows how gossiping shapes -gives form, per-forms- certain dimensions of social community life, in this case in connection with political activity. To do so, she briefly puts forward the theoretical perspective of performance studies, and is focused on Victor Turner's analysis of social dramas; and then, she makes clear the way gossiping works in connection with the social structure and the community's narratives, in terms of performance theories. What becomes evident is how actors, through gossiping, use their capacity to find a way to contribute to (now as performers) the production of the social life they belong to.

Keywords: gossiping – performance – community – popular groups

**Afro-Uruguayan Female Bodies: Race and Power in *Candombe* Dance (page 67)**
*Manuela Rodríguez*

This paper intends to highlight the existing relationship between the construction of the national states and the regulation of their cultural practices, connecting race, gender and performance in the Uruguayan *candombe* dance. I am focused on the participation of afro-descendant women, analyzing the meanings historically borne by their bodies and approaching their experience in the performance. The suggested hypothesis is that *candombe* dance stages these hegemonic signifiers and reinterprets them, reformulating the "collective record" that establishes the role of gender among afro-descendants. And, at the same time, it provides the opportunity to "racialize" some of those signifiers, allowing and disseminating different types of black female bodies. These strategies could be seen as a political response to the nationalization of *candombe*.

Keywords: *candombe*, body, gender, race, performance.

# El cuarto alquilado, o el cuerpo prostituido: metáfora y erotismo, oralidad y escritura◦

*José Manuel Pedrosa**

La metáfora de la casa o del cuarto alquilado como símbolo del cuerpo femenino prostituido tiene una larga tradición en la literatura escrita y oral de todo el mundo hispánico. La poesía burlesca de Góngora o de Quevedo, la prosa de los siglos XVI y XVII, las composiciones eróticas de Samaniego en el XVIII, así lo atestiguan. También en el folclore contemporáneo han sido documentados testimonios muy valiosos e interesantes. Canciones y cuentos registrados en España, en México, en Nicaragua demuestran la continuidad, hasta hoy, de esta vieja tradición poética.

Palabras clave**:** Luis de Góngora; Francisco de Quevedo; Francisco Delicado; Mateo Alemán; Félix María de Samaniego; literatura oral; canción; cuento; cuerpo; metáfora.

Recordaba el pícaro e inquieto don Pablos, personaje señero de Quevedo, en uno de sus momentos más desdichados, al hablar *De su cura y otros sucesos peregrinos* que le acaecieron mientras convalecía de cierta paliza que sufrió en justa penitencia de sus engaños:

> He aquí a la mañana amanece a mi cabecera la güéspeda de casa, vieja de bien, arrugada y llena de afeite, que parecía higo enharinado; niña, si se lo preguntaban, con su cara de muesca, entre chufa y castaña apilada, tartamuda, barbada y bizca, y roma, no le faltaba una gota para bruja. Tenía buena fama en el lugar, y echábase a dormir con ella y con cuantos querían; templaba gustos y careaba placeres. Llamábase tal de la Guía. *Alquilaba su casa, y era corredora para alquilar otras; en todo el año no se vaciaba la posada de gente*[1].

Las palabras que siguen a estas en la inmortal novela de Quevedo dejan muy pocas dudas acerca de la ocupación prostibularia de la tal *güéspeda* y de las damas que, aconsejadas por ella, se dedicaban a *alquilar* sus casas con tan buen suceso que las tenían siempre ocupadas.

*Alquileres*, por supuesto, que atañían tanto a las *casas* como a los *cuerpos* de las desenvueltas féminas, maliciosa identificación que nos confirma la ecuación *cuerpo* = *cuarto* que se hace explícita en el romance *Reformación de costumbres no importuna* del mismo Quevedo, cuyo sentido, si se tiene en cuenta que *tusona* equivale a *buscona*, resulta más que transparente:

> Tusona con ropa de oro
> traiga cédula que diga:
> "*En este cuerpo sin alma*
> *cuarto con ropa se alquila*"[2].

E identificación que vuelven a remachar los versos, también quevedianos y también de resonancias prostibularias, del romance burlesco en *Vejamen de una dama*:

> Al juego de daca y toma
> se juega ya con las damas:
> que *a la dama, sin recibo,*
> *nadie le alquila sus casas*[3].

En estos tres textos de Quevedo se hallan conjugadas otras voces y conceptos cuyas resonancias eróticas refuerzan las de todos esos equívocos *cuartos* o *casas de alquiler*. Al término *cuarto*, que volverá a asomar una y otra vez por estas páginas, se le podrían hallar acepciones tan livianas (y citaremos solo una, para no desviarnos demasiado de nuestro centro de atención) como la que da a entender esta

* Universidad de Alcalá España. Correo electrónico: jmpedrosa2000@yahoo.es

adivinanza (cuya solución, no nos precipitemos, es *la vacuna*):

Entré en tu cuarto,
te lo pedí,
tú te arremangaste
y yo te lo metí,
tú llorabas y yo reía
por ver la sangre
como salía[4].

La *casa* como albergue erótico se trasluce en estos versos del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*:

Muñoza quiso cantar:
"Si te han de aposentar,
ruégote quieras tomar
lo mío por entresuelo" [5].

En cuanto al aludido "juego de daca y toma" que "se juega ya con las damas", su travieso doble sentido queda atestiguado por una tradición folclórica indudable,

Un pastor y una pastora
salieron a jugar,
la pastora iba delante
y el pastor iba detrás[6],

que cuenta, además, con ancestros y paralelos venerables, según revelan los versos del romance de Góngora

*Io me era Periquito de Vmbera,*
*yo me era Periquito de Vmbón.*

Desde el día en que nací
fuy trauieso y juguetón,
con las muchachas, Perico,
con las mozas, Pericón;
mas agora que soy Pedro,
y las más, casadas son,
de quantas alas tenía
no me a quedado vn cañón.
*Yo me era [Periquito de Vmbera,*
*yo me era Periquito de Vmbón.*]

I jugando yo con ellas
al juego del abejón,
dáuales yo entre las piernas,
y ellas a mí, pescozón;
y al juego del escondite,
por entrarme en vn rincón,
a la más hermosa hize
en la barriga vn chichón.
*Yo me era [Periquito de Vmbera,*
*yo me era Periquito de Vmbón*[7]].

Pero entre tanto cruce de voces y de polisemias, debemos intentar no desviarnos del centro prioritario de nuestra atención. Otros chispeantes versos de nuestro Siglo de Oro confirman el doble sentido erótico de las sospechosas *casas* o *cuartos* que sus hacendosas propietarias estaban siempre dispuestas a poner en *alquiler*.

Con ingenio memorable, adobándola con metáforas (como la del *pozo*) de acreditadas resonancias picantes[8], engastó esta estrofa don Luis de Góngora en el romance que comenzaba *Madrugasteis, vecina mía, / al sacar de los pollos*:

*Mi prima la viuda,*
*deseosa de otro,*
*a alquilado casa*
*por hallarlo solo,*
porque de la suya
por vn grande enojo
a más de dos años
que le falta todo,
y ásele secado
juntamente el pozo,
que quando lo tuuo
le fue vn gran tesoro.
Madrugasteis, [vecina mía,
al sacar de los pollos:
plega Dios no os encuentre
el duende, y os coma, el coco[9]].

Del mismo Góngora es este otro equívoco romance, que reproduzco completo, y que vuelve a estar protagonizado (como los versos anteriores) por una *viuda*[10] que veremos convertida en protagonista reincidente de un buen puñado de textos más:

Érase una vieja
de gloriosa fama,
amiga de niñas,
de niñas que labran;
*para su contento*
*alquiló una casa*
*donde sus vecinas*
*hagan sus coladas*.

Con la sed de amor
corren a la balsa
cien mil sabandijas
de natura varia,
a que con sus manos,
pues tiene tal gracia,
como el unicornio,
bendiga las aguas;

*también acudía*
*la viuda honrada,*
*del muerto marido*
sintiendo la falta
con tan grande extremo,
que allí se juntaba
a llorar por él
lágrimas cansadas[11].

En esa obra monumental y dificilísima de la agudeza equívoca que es *La pícara Justina*, la *casa de alquiler* tenía, igualmente, connotaciones prostibularias que quedaban fuera de toda discusión:

Quien me ha dado seis nombres de P, conviene a saber: pícara, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada, ¿qué he de esperar, sino que como *la pluma tiene la P dentro de su casa y el alquiler pagado*, me ponga algún otro nombre de P que me eche a puertas[12]?

Resonancias que quedan reforzadas en otro parlamento de la misma novela, aquel que se jactaba de que

las necias, digo, las mujeres, siempre tenemos pagado el alquiler de los cascabeles para entrar en esta danza. Mucho hace quien resiste a las malas inclinaciones[13].

Si se tiene en cuenta que la *pluma* ha sido metáfora tradicional del *pene*[14], igual que los *cascabeles* lo han sido de los *testículos*[15], y la *danza* de la *fornicación*[16], resulta que los dobles sentidos genitales de todas estas palabras y episodios no precisan de mayor aclaración.

Pero volvamos a nuestros ingeniosos *alquileres*, y conozcamos los versos que engastó Salas Barbadillo en *La sabia Flora Malsabidilla*:

Cuando labra mi niña
con sus agujas,
tanto hieren sus ojos
como sus puntas.

Postas para el infierno
me da una vieja,
yo más cerca le hallo,
porque está en ella.

*Alquilando mozuelas*
*gozosa pasa,*
*y perdiendo sus vidas*
*la suya gana.*

*Y cual si ella alquilara*
*grandes palacios,*
*cobra los alquileres*
*adelantados.*

*Pero a esto responde*
*la vieja esquiva,*
*que también tiene cuartos*
*lo que ella alquila*[17].

Palabras, cierto, algo más frívolas y desenvueltas que aquellas con las que el grave Mateo Alemán censuró (comparándolo con un negocio de alquiler) el uso que algunas damas hacían del matrimonio:

Verdaderamente parece que hay mujeres que sólo se casan para hacer ensayo del matrimonio, no más de por su antojo, pareciéndoles como casa de alquile: si me hallare bien, bien, y si mal, todo será hacerlo bulla, que no han de faltar un achaque y dos testigos falsos para un divorcio[18].

A la vista de toda esta documentación literaria, de géneros y autores diversos, que avalan las connotaciones eróticas de tan recurrentes *casas* o *cuartos alquilados* por sus alegres propietarias, cobran un sentido más claro ciertas palabras, como casi siempre de descifrado muy arduo, de *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, que hemos preferido reservar para este punto pese a que su cronología antecede a la de los demás ejemplos que hemos conocido. En efecto, a la pregunta que le hace Pelegrina, "¿qué quiere decir que los mozos tienen más fuerza y mejor que sus amos, por más hombres de bien que sean?", responde la protagonista:

Porque somos las mujeres bobas. Cierta cosa es que para dormir de noche y para sudar no's hacéis camisa sotil, que luego desteje. El hombre, si está bien vestido, contenta al ver, mas no satisface la voluntad, y por esto valen más los mozos que sus amos en este caso. Y la camisa sotil es buena para las fiestas, y la gorda a la continua; que la mujer sin hombre es como fuego sin leña. Y el hombre machucho que la encienda y que coma torreznos, porque haga los mamotretos a sus tiempos. *Y su amo que pague el alquilé de la casa y que dé la saya*. Y ansí pelallos, y popallos, y cansarlos, y después de pelados, dejallos enjugar[19].

La metáfora picante de la *casa* o del *cuarto alquilado* desbordó los límites de los siglos XVI y XVII, que con tanta insistencia la recicló. De hecho, una de sus concreciones literarias más felices es, sin duda, la del delicioso poema

erótico que lleva el título de *La sentencia justa* de Félix María de Samaniego. Versos sutilísimos que evocan, con insuperable ironía, uno de los célebres dictámenes, el de la prostituta y su cliente, de Sancho en su ínsula Barataria (*Quijote* II: XLV):

A cierta moza un húsar, y no es cuento,
porque le socorriese en sus apuros
del carnal movimiento,
le prometió ocho duros
y después sólo cuatro la dio en paga.
La moza, descontenta
con esta trabacuenta,
para que por justicia se le haga
aflojar lo restante,
fue a querellarse de él al comandante.
Era éste un hombre adusto,
pero en sus procederes siempre justo,
y antes de oír a la moza querellante
quiso que el húsar fuese allí al instante.
Presentóse, en efecto, el demandado
y, siendo preguntado
por su jefe de dónde provenía
la deuda que tenía
con aquella señora,
el húsar respondió: Diga ella ahora,
si lo tuviese a bien, de qué dimana
una deuda que puede ser liviana.
─No tengo impedimento,
la moza dijo entonces. *Sabrá usía*
*que yo alquilé al señor un aposento*
*que vacío tenía*
*para que en él metiese ciertos trastos*
*que dijo le causaban muchos gastos*;
*me ofreció media onza por la renta*
*y ahora con la mitad pagarme intenta*.
Calló, y el húsar luego
empezó su defensa con sosiego,
diciendo: ─Aunque es verdad que ése fue el trato,
me salía más caro que barato,
porque *yo solamente*
*pude meter un trasto estrechamente*
*en el zaquizamí que me alquilaron*;
conque si di por esto
la mitad de la renta, fue bastante,
y no creo que el resto
me obligue ahora a pagar mi comandante.
A que la querellante, sofocada,
replicó: ─Esa excepción no vale nada,
pues si tuvo el señor por oportuno
de sus trastos dejar alguno fuera,
no se quedó ninguno
por no tener en donde lo metiera;
que yo desocupada
otra pieza inmediata le tenía,
que, aunque es un poco oscura y jaspeada,
para los que sobraban bien servía.
No dijo más, ni el húsar dijo respuesta
que su defensa hiciese manifiesta,
por lo que el comandante
esta sentencia pronunció al instante:
─Vaya usted, señor húsar, y en la pieza
que la señora dice, con presteza,
meta todos sus trastos por entero
y páguela completo su dinero[20].

Ya en el XIX, en *La patrona de huéspedes*, una de sus más desinhibidas *Escenas matritenses*, recicló don Ramón de Mesonero Romanos la vieja metáfora erótica con este ingenioso desparpajo:

Viniendo a lo profano, ahí están Virgilio y Fenelón, que no eran ningunas ranas, los cuales hallando que esto de la hospitalidad era la fuente de toda poesía, y cosa buena para ponerse en libros, cogieron por su cuenta a las semidiosas Dido y Calipso (dos honradas señoras por otra parte, que no consta pagasen patente de hospedaje público ni secreto) hiciéronlas poner sendos papelitos laterales en los balcones (como es uso y costumbre de Madrid en casos tales) y hágote viuda de circunstancias, o doncella cuarentañona, y "*Aquí se alquilan salas y alcobas con asistencia o sin ella, a gusto del parroquiano, etc.*"; viendo lo cual los mancebos Eneas y Telémaco, que eran hombres que lo entendían, subieron bonitamente las escaleras, llamaron a la puerta, y... lo demás por sabido se calla[21].

Y llegamos al siglo XX, y a un curioso desliz en que incurrió don Pío Baroja al evocar, en las memorias que redactó a finales de la década de 1940, unas letras (criticando la supuesta pobreza de sus versos) que habían sido armonizadas por el célebre compositor alavés Sebastián de Iradier:

Iradier, en la letra de sus canciones, no pretendía ni moralizar ni ser académico. Las palabras le servían para cantarlas. "*De la musique avant toute chose*", como decía Verlaine. Hay varias muestras de la versificación de nuestro alavés, poco parnasiana. Ahí está el *Cataplún*:

Los ojillos de la viuda
van diciendo por la calle:
"*Este edificio se alquila,*
*porque no lo habita nadie*."

¡Ay fortunilla!
¡Ay, quién fuera zapatito
de tu pulidito pie,
para ver las maravillas
que tu zapatito ve[22]!

Se equivocaba don Pío Baroja al suponer que aquellos versos habían sido escritos por Iradier, el compositor de la celebérrima habanera *La paloma*. Venían, en realidad, de una tradición oral y anónima que el músico tomó, simplemente, en préstamo, con la sola intención de poner su letra en música. Del arraigo folclórico de tales versos dan prueba estos otros testimonios, vivos en la tradición oral moderna:

Los ojos de una viudita
van diciendo por la calle:
"*Esta habitación se alquila,*
*pero no la quiere nadie*"[23].

Los ojitos de una viuda
van diciendo por la calle:
*esta habitación se alquila*
*que aquí ya no vive nadie*[24].

Otro cruce feliz entre oralidad, etnografía y autor de prestigio metido provisionalmente a folclorista: de una jornalera de Jaén recogió Camilo José Cela, en su *Diccionario secreto*, esta chispeante canción, cuya equívoca organización semántica coincide en algunos de sus términos con la que habíamos apreciado en *La sentencia justa* de Samaniego:

Debajo 'el delantal
*tengo yo un cuarto*;
tiene sala y alcoba,
que es un encanto.

*Como el cuarto es pequeño*
*y tres no caben*,
dos se quedan afuera
y entra el más grande...[25].

Supervivencia, sin duda, de estos otros versos del siglo XVII que fueron anotados en el *Manuscrito 3890* de la Biblioteca Nacional de Madrid:

Si la puerta es chiquita
y los tres no caben,
entre el vno dentro
y los dos aguarden[26].

Otras canciones tradicionales reciclan el ya muy familiar motivo del *cuarto* genital:

Mi hombre se fue a segar
y me dejó sin un cuarto,
y me dijo que alquilara
la jaula de su lagarto[27].

Te fuistes a Cartagena
y me dejaste sin cuartos;
y tuve que poner en venta
la cueva de mi lagarto.

Por tus piernas arriba
sube un lagarto;
si no quieres que fume,
cierra el estanco.

Por las nalgas arriba
te va un lagarto;
no le cierres la puerta,
que va a su cuarto[28].

Un interesantísimo chiste tradicional en el pueblo de El Arahal (Sevilla) nos presenta otra dimensión del mismo tópico, pero en prosa:

Había un zapatero que estaba muy apurado de..., económicamente. Y le aconsejó, por la mujer, arrendar una habitación de la casa.

—Bueno, eso ¿a quién se lo vamos a decir?

—Mira, eso se escribe en un papel y se pone ahí pegado en la puerta.

Y pusieron en un papel: "*Se alquila el cuarto trasero*", y lo pusieron en una silla; lo untaron con harina para pegarlo en la puerta; pero la mujer, distraída, se sentó en lo alto; antes de ponerlo en la puerta, se sentó y se lo llevó. Fue a la plaza y lo vio un señor, le dice:

—*Señora, ¿es verdad que alquila usted el cuarto trasero?*

*Dice:*

—*Sí, señor.*

—*¿Y por qué no me alquila usted un delantero?*

*Dice:*

—*El delantero es para trabajar mi marido, el que es zapatero*[29].

Llegamos al final de nuestro recorrido. Y nos encontramos, como extraordinario colofón, una prueba irrefutable, además de afortunadísima, casi genial, de la plurisecular tradición, de los afanes viajeros, de la extraordinaria capacidad para el reciclado de nuestra vieja e inconfundible metáfora. Se halla cifrada en esta canción folclórica nicaragüense, que desarrolla, amplifica, perfecciona de manera admirable alguno de sus tópicos más característicos (el de *la viuda*, por ejemplo), engastándolo dentro de un marco formal y conceptual de impresionante complejidad y maravilloso acabado:

Las mujeres que se pintan
tienen, como van a ver,
parecido con las casas
*que se dan en alquiler*.

Y la niña que se pinta
desde que a la escuela va,
y no sabe de costura
ni entiende de cocinar,
*es una casa nuevita*
*que nadie quiere alquilar,*
*pues por el lado de adentro*
*no acabaron de atechar*.

La soltera que se pinta
y luego sale a pasear,
y pintada y arreglada
todo el santo día está,
*es una casa muy nueva*
*que nadie quiere alquilar,*
*por miedo a los intereses*
*que le van a hacer cobrar*.

Y la casada que se pinta
y luego sale a pasear,
sin pensar que la casada
en su casa debe estar,
*es una casa ocupada*
*en la puerta de la cual*
*hay un letrero que dice:*
*tengo un cuarto de alquilar*.

Y *la viuda* que se pinta
y luego sale a pasear
sin pensar en las viuditas,
solo debían rezar,
*son esas casas grandotas*
*que nadie quiere alquilar*
*por miedo a que los espantos*
*no los vaya a asustar*.

Y las viejas que se pintan
las arrugas sin pensar
que pintadas y arrugadas
más ridículas están,
*son esas casas ruinosas*
*que ya cayéndose están*
*y que llena de ratones*
*nadie las quiere alquilar*[30].

## Notas

° Este artículo ha sido redactado en el marco del proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia *Digitalización de la Gran Enciclopedia Cervantina*. HUM2006-06393; y como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá: CCG06-UAH/HUM-0680.

[1] Francisco de Quevedo, *Historia del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños,* ed. Pablo Jauralde Pou (Madrid: Castalia, 2007) cap. III, 8, p. 649.

[2] Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua (Barcelona: Planeta, 1981) núm. 743, vs. 61-64.

[3] Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 778, vs. 113-116.

[4] Jesús Suárez López, *Cancionero secreto de Asturias* (Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005) núm. 724.

[5] Sigo la edición de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro* (reed. Barcelona: Crítica, 1983) núm. 136, p. 277.

[6] Manuel Fernández Gamero, *Las canciones de cuna en Andalucía: repertorio y estudio*, tesis doctoral (Sevilla: Universidad, 2006) p. 855.

[7] Luis de Góngora, *Romances*, ed. A. Carreira, 4 vols. (Barcelona: Quaderns Crema, 1998), núm. 279, p. 330.

[8] Véase José Manuel Pedrosa, "El pozo como símbolo erótico: del *Libro de buen amor* y Góngora a *La Regenta* y Miguel Hernández", *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, edición de Pedro M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad, 2005) pp. 1375-1396. Ejemplos de canciones eróticas que orbitan alrededor de la metáfora del pozo: M. L. Escribano Pueo, T. Fuentes Vázquez, F. Morente Muñoz, A. Romero López, *Cancionero granadino de tradición oral* (Granada: Universidad, 1994) núm. 541: "Una beata y un fraile / se cayeron en un pozo, / y la beata decía: / ─¡Qué fresquito tan hermoso!"; Fanny López Valledor, *Literatura de tradición oral nos Coutos (Ibias)* (A Caridá: Xeira, 1999) p. 108: "Algún día era yo / el que tu jardín regaba, / pero hoy creo que son muchos / de tu pozo a sacar agua"; Miguel Manzano Alonso, *Cancionero popular de Burgos* I *Rondas y canciones* (Burgos: Diputación Provincial, 2001) p. 594: "Debajo del delantal / tienes un pozo muy hondo / donde se cayó mi abuelo / con las alforjas al hombro".

[9] Góngora, *Romances*, núm. 157, p. 341.

[10] La figura de *la viuda* ha sido adornada, en la literatura oral, con un extenso elenco de atributos picantes. Véase al respecto Suárez López, *Cancionero secreto de Asturias*, núms. 567, 568 y 572: "El mio marido na cama, / yo toi a la cabecera, / con el rosariu na mano / rogando a Dios que se muera"; "Tengo los amores puestos / en una siñora viuda, / más los quisiera tener / en una figal madura"; "Aquella viudina, madre, / que en la iglesia da sospiros, / non sospira polos muertos, / que sospira polos vivos"; y Enrique Jiménez Juárez, *Cancionero español: Arenas de San Pedro (Ávila)* (Madrid: [edición del autor], 1993) p. 284: "Una viuda iba a misa / y bajito iba diciendo / quién me cavará la viña, / que ya se murió mi dueño".

[11] Góngora, *Romances*, núm. 7, pp. 233-234.

[12] Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, 2 vols. (Madrid: Editora Nacional, 1977) I, p. 105.

[13] *La pícara Justina*, I, p. 238.

[14] Véase Narciso Alonso Cortés, "Cantares populares de Castilla", *Revue Hispanique* XXXII (1914) pp. 87-427; reed. *Cantares populares de Castilla* (Valladolid: Diputación Provincial, 1982) núm. 3204: "Tiene mi dama un tintero / con tan linda salvadera, / se cansa de echarle polvos / y nunca se la ve llena"; y José María Domínguez Moreno, "El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 5. "A mi novia le picó", *Revista de Folklore* 327 (2008) pp. 95-108, p. 103: "Debajo de tu mandil / llevas un tintero lleno; / deja que moje la pluma, / que soy secretario nuevo"; "El señor cura del pueblo / tiene la maldita maña / de meter siempre la pluma / en el tintero del ama".

[15] Véase al respecto José Manuel Pedrosa, "Pámpanos, cascabeles, y la simbología erótica en *El público* de Lorca", *Teatro: Revista de Técnicas Teatrales* 13-14 (1998-2001) pp. 371-386. Y ténganse en cuenta canciones como las que ofrece Manuel Urbano en *Sal gorda: cantares picantes del folklore español* (Madrid: Hiperión, 1999) pp. 77 y 185: "El cura de la aldea / tiene un perrete / con dos cascabelillos / junto al rabete"; "A la entrada de Peal / una niña me llamó, / ella me enseñó la raja, / y yo le enseñé el hurón. / El hurón, como es tan pillo, / en la raja se metió; / si no es por los cascabeles / me busca una perdición". Véase además Margit Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. (México: El Colegio de México, 1975-1985) vol. V, p. 19, núm. 29: "Bonito tu cascabel, / vida mía, ¿quién te lo dio? / ─A mí no me lo dio nadie, / mi dinero me costó, / el que quiera cascabel / que lo compre como yo. / *Ay, cómo rezumba y suena, / rezumba y va rezumbando, / mi cascabel en la arena*. / Yo tenía mi cascabel / con una cinta morada, / y como era de oropel / se lo di a mi prenda amada / *pa* que jugara con él / allá por la madrugada. / *Ay, cómo rezumba y*

*suena, / rezumba y va rezumbando, / mi cascabel en la arena*. / Anteanoche en la ventana / platicando con Leonor, / me pidió que le cantara / *El cascabel* por menor, / y que no me dilatara, / me lo pidió por favor. / *Ay, cómo rezumba y suena, / rezumba y va rezumbando, / mi cascabel en la arena"*.

[16] Véase Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Louis Combet, revisada por Robert *Jammes* y Maïte Mir-Andreu (Madrid: Castalia, 2000) p. 136: "Buena va la danza, señora Mari Pérez, con cascabeles". Y, además, Maximiano Trapero, *Lírica tradicional canaria* (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990) p. 166: "El sorondongo / mondongo del fraile, / que salga la niña, / que entre en el baile".

[17] Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La sabia Flora Malsabidilla*, ed. Emilio Cotarelo y Mori (Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907) p. 414. Regularizo la distribución versal, para restaurar el metro de seguidillas que en esa edición aparecía en pareados.

[18] Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana*, ed. José Mª Micó (Madrid: Cátedra, 1987) p. 384.

[19] Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, ed. Claude Allaigre (Madrid: Cátedra, 1994) mamotreto LXIII, pp. 470-471. En otro momento de la novela (véase el mamotreto XV, p. 240 de la misma edición), la palabra y el concepto (con sus dobles sentidos genitales) de *alquiler* vuelve a asomar: "RAMPÍN: ¿Veis allí una casa que se alquila? LOZANA: Veámosla. RAMPÍN: Ya yo la he visto, que moraba una putilla allí, y tiene una cámara y una saleta, y paga diez ducados de carlines al año, que son siete e medio de oro, y ella le pagaba de en tres en tres meses, que serién veinte e cinco carlines por tres meses. Y buscaremos un colchón y una silla para que hincha la sala, y así pasaréis hasta que vais entendiendo y conociendo. LOZANA: Bien decís; pues vamos a mercar un morterico chiquito, para comenzar a hacer cualque cosa, que dé principio al arte. RAMPÍN: Sea ansí, yo os lo traeré. Vamos primero a hablar con un jodío, que se llama Trigo, que él os alquilará todo lo que habéis menester, y aun tomará la casa sobre sí". Téngase en cuenta, además, que en el mamotreto XXVIII, p. 313, recurre una vez más la protagonista a parecida metáfora: "Sé que no soy lecho que me tengo de alquilar".

[20] Félix María de Samaniego, *El jardín de Venus*, ed. Emilio Palacios (Madrid: A-Z Ediciones y Publicaciones, 1991) núm. 20, pp. 87-88.

[21] Ramón de Mesonero Romanos, *Escenas y tipos matritenses*, ed. Enrique Rubio Cremades (Madrid: Cátedra, 1993) pp. 442-443.

[22] Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino. Memorias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1978) pp. 1168-1169.

[23] Alonso Cortés, "Cantares populares de Castilla", núm. 2925.

[24] Manuel Bravo, *Cantares de candil* (Las Palmas de Gran Canaria: Cíclope, 2007) p. 132.

[25] Camilo José Cela, *Diccionario secreto* 2 *Primera parte* (Madrid: Alianza, reimp. 1989) p. 283.

[26] *Manuscrito 3890* de la Biblioteca Nacional de Madrid, f. 100v. Sobre ambas cancioncillas, su sentido y tradición, puede verse José Manuel Pedrosa, "Joan de Timoneda, Melchor de Santa Cruz y el chiste de Los tres vecinos: tradición, simbolismo y trasvase entre géneros", *E-Humanista* 2 (2002) pp. 255-258: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_02/Pedrosa/Pedrosa%20article.pdf

[27] José Manuel Fernández Cano, *Mil cantares populares* (Ciudad Real: Diputación, 1998) núm. 670.

[28] Manuel Urbano, *Sal gorda: cantares picantes del folklore español* (Madrid: Hiperión, 1999) pp. 142 y 214.

[29] José Luis Agúndez, *Cuentos populares sevillanos en la tradición oral y en la literatura* (Sevilla: Fundación Machado-Diputación de Sevilla, 1999) núm. 117.

[30] Carlos Mántica y César A. Ramírez F., *Cantares nicaragüenses: picardía e ingenio* (Managua: Editorial Hispamer, 1997) pp. 140-141.

# Caburei: los poderes de Curuzú Gil

*Enrique Flores*[*]

El culto del *Gauchito Gil* se vincula con fuentes orales y escritas que no se han analizado profundamente, y que se vinculan, más allá del dato historiográfico, con la tradición oral y la literatura popular impresa. Pero la historia, la leyenda o el mito del *Gauchito Gil* escapa a los límites de lo propiamente "literario", transgrediendo las fronteras políticas y religiosas de la ortodoxia, enemiga de la superstición, y volviéndose, a través de la figura de los *gauchos milagrosos*, a un universo criollo, mestizo --a veces invisible-- y enemigo jurado de la ley.

Palabras-clave: Bandidos Gauchos Leyendas Relato Mitos

*De faja y poncho rojo,*
*tenías en los ojos*
*caburei...*

Julián Zini

## *Curupaytí*

Sin los terribles episodios de la Guerra de la Triple Alianza -librada a partir de 1865 por Brasil, Argentina y Uruguay contra la República del Paraguay-, junto a las guerras civiles desatadas en la provincia de Corrientes entre *celestes* y *colorados*, sería imposible entender los intríngulis simbólicos e imaginarios de la figura del Gauchito Gil. Un médico correntino metido a historiador de esa guerra (y cronista, como reza el título de su libro, de *La leyenda del Gauchito Gil)*[1] esboza algunos "cuadros" de crueldades observadas por su ojo clínico:

*"Cualquier herido de mediana o elevada gravedad ya era considerado un muerto, pues, como los combates se realizaban casi siempre cuerpo a cuerpo (a lanza, cuchillo, machete y sable), las lesiones de guerra eran en tal grado mutilantes (arrancamientos de extremidades, heridas desgarradas en cuerpo y miembros, profundas puñaladas, fracturas óseas generalmente abiertas, aplastamientos de cráneos, destrucciones faciales, etc.) que su tratamiento era materialmente imposible, teniendo en cuenta los muy precarios y poco eficaces medios materiales y humanos disponibles."*

Algunas de las escenas evocadas por el médico-historiador (cuya truculencia sería posible vincular a la retórica de los *romances de ciego* y la "literatura de cordel", o al estilo de la medicina forense) traen a la memoria otras escenas de la "leyenda" del Gauchito Gil:

*"Uno de los cuadros más frecuentes y dramáticos era la evisceración por puñalada en el abdomen, que consistía (igual que cuando se despanzurra a*

[*] Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM Correo electrónico: flowers@servidor.unam.mx

*un animal) en un enorme tajo vertical que entraba por debajo del ombligo y ascendía hasta la base del tórax, por donde se exteriorizaban los intestinos y el estómago, que permanecían colgando del vientre cual gigantesco racimo, a pesar de los infructuosos intentos de la víctima o de algún compañero por reintroducirlos."* (Bertucci, 2004: I, 14)

La batalla de Tuyutí, por ejemplo, fue una *"atroz carnicería humana"* que produjo doce mil bajas (cinco mil muertos y siete mil heridos) en un ejército paraguayo compuesto por 23 mil efectivos: *"Miles de muertos y heridos con sus cuerpos destrozados alfombraban los campos de Tuyutí hasta donde se perdía la vista. Nunca se había visto, ni se vería en los siglos posteriores, una devastación humana que se le compare."* (Bertucci, 2004: I, 13) O la batalla de Curupaytí, donde murieron diez mil soldados brasileños y argentinos, y que pintó -tras serle amputada la mano derecha en la batalla- Cándido López, El Manco de Curupaytí[2].

### *Apócrifos*

*Los poderes del Gauchito Gil*. *Nuestro primer santo telúrico*, firmado por Tránsito Galarza, es un libro popular que podría inscribirse en la tradición de los "libros de cordel" españoles, la *Bibliotèque Bleue* francesa o los *chapbooks* ingleses, para no hablar de la genealogía que, desde los años de la Conquista, invadió (pese a las prohibiciones oficiales y como lo prueba Irving Leonard) los puertos a los que arribaban los libros impresos en la Península. Su autor casi anónimo lleva un nombre de resonancias religiosas y el mismo apellido que el autor de uno de los chamamés más famosos compuestos en honor del Gauchito, *"Injusta condena"*:

Antonio Gil te llamabas,
Gaucho noble de alma buena;
Tu vida se vio tronchada
Por una injusta condena.
(*apud* Chumbita 1995: 7, n. 17)[3]

Como gran parte de la literatura popular actual, el libro de Tránsito Galarza articula una vertiente *tradicional* del relato con otra vertiente que, paradójicamente, puede llamarse *"esotérica"* aunque, se trate de textos ampliamente difundidos y muy *"populares"*. Por eso los pruritos y reparos que la obra haya podido despertar entre lectores cultos y académicos, entre ellos los investigadores de los *"símbolos y fetiches religiosos"* de la cultura popular:

*"Esta última versión ha sido recogida de Tránsito Galarza [...]. Este documento circula respaldado por la publicación Predicciones y, en sí mismo, no ofrece al lector ninguna referencia formal respecto de las fuentes consultadas para realizar las afirmaciones que contiene. Las versiones que utilizamos de esta publicación no han sido confirmadas por ninguna de nuestras restantes fuentes."* (Bocconi y Etcheverry, 2003: 94, n. 14)

Los investigadores aciertan al usar la *"información"* aportada por el opúsculo, pese a su carencia de "rigor científico" (*loc cit*.). La mención a la revista *Predicciones* no deja de ilustrar el horizonte en que se inserta la lectura del libro: es una publicación *"esotérica"*, de temas mágicos, supersticiosos y *"tradicionales"* -como la astrología, la grafología, la magia amorosa, la adivinación, el tarot, el tantrismo, la invocación de los ángeles, el exorcismo de los *"espíritus descarnados"* y los ejercicios para ver el aura-, que ofrece *"cursos prácticos"* de esas materias, circula mensualmente y se vende en puestos de periódicos. No en balde la obra de Tránsito Galarza lleva un

comentario en la portada que reza: *"Un libro para que se cumplan las promesas más difíciles"*. Y en la contraportada leemos el siguiente extracto:

*"Como hay santos en el cielo, intercediendo por nosotros, el Gauchito Gil bajó a los infiernos para batirse a duelo con el mismísimo diablo, llevando el cuchillo en una mano y su San La Muerte en la otra. Quienes le pidieron han sido recompensados; quienes lo despreciaron fueron ignorados, pero quienes lo atacaron supieron de su bravura."*

Pese a la *"temeridad"* de sus afirmaciones, los investigadores citan por ejemplo, un testimonio de Galarza que equipara, implícitamente, al Gauchito con Jesucristo en la cruz, y a los dos malhechores ejecutados junto a él en *"el lugar llamado de la Calavera"* -Dimas y Gestas- con los compinches aliados a Curuzú Gil, gauchisoldados ambos, pero por razones muy diversas, y diversamente vinculados con las guerras civiles y los avatares de la patria:

*"Uno era Francisco Gonçalvez, un muchacho extremadamente religioso, descendiente de portugueses y que se había alistado con la idea de llevar la palabra del Señor al frente de batalla. El otro se llamaba Ramiro Pardo, mestizo y mañero, quien fue enrolado a punta de tercerola, ya que arrastraba un pasado delictivo y se lo intimó a optar entre servir a la patria o ir a la cárcel."* (Galarza, 1999: 21; *apud* Bocconi y Etcheverry: 2003: 95).[4]

El *"evangelista"* o hagiógrafo oficial del Gauchito es otro personaje, estrictamente anónimo, que firma con el nombre de *Arcadio* y es autor, asimismo, de una obra dedicada a otra figura del *"santoral profano"* correntino: *El culto a San La Muerte, El Santito*. También en este caso hablamos de un libro popular o *"vulgar"* ajeno a los circuitos académicos, cuyo misterio se vincula, tradicionalmente, al carácter apócrifo de buena parte de la *"literatura de cordel"*, y simbólicamente, al sigilo y al riesgo que involucran las investigaciones mágicas:

*"Sobre este texto corresponde una aclaración: este breve apunte no está firmado por su autor, sino por un seudónimo, y la editorial aún hoy prefiere preservar su nombre en el anonimato. Incluso un antropólogo de la provincia de Corrientes nos advirtió, de forma muy sigilosa -casi como confesando un secreto- acerca de los peligros de realizar investigaciones sobre este tema."* (Carassai, 2003:163, n. 16)

El otro opúsculo de Arcadio no es una simple hagiografía del Gauchito, sino, como queda indicado en el subtítulo, un manual práctico para rendirle culto y obtener sus favores milagrosos: *Antonio Gil, El Gauchito. Historias, leyendas, oraciones, milagros, pedidos*. Y aunque las partes principales del libro se refieren a su *"vida y milagros"* -como la mayoría de las vidas de santos populares-, con subtítulos claves como *"Vida y muerte del Gauchito Gil", "La santificación popular a Antonio Gil"* y *"Una leyenda"*, otras secciones involucran el ritual, y ya no el dogma, del Gauchito. Algunas versiones del librito añaden, de hecho, al título una acotación suplementaria: *"El culto al milagro", con los siguientes encabezados: "Cómo pedirle al Gaucho Antonio Gil"* y *"Cómo bendecir una imagen del Gauchito Gil"*.

### *Yatay*

Si ambos opúsculos sobre el Gauchito podrían ser incluidos en el ámbito de lo que alguna vez recibió el nombre de *"infraliteratura"*, o de literatura *plebeya* o *vulgar*, figurando en los catálogos de las siempre inauténticas y apócrifas bibliotecas populares, no dejan de arraigar al mismo tiempo en un paisaje propiamente folclórico, regional, correntino, o en un *"folclore imaginario"* correspondiente al imaginario guaraní. Es

lo que expresa la leyenda misma del sueño iniciático y la conversión del soldado en gaucho milagroso, en la escena apocalíptica dejada por la Guerra del Paraguay, aunque, según los cronistas, su santidad y sus poderes se habían manifestado ya en algunos episodios taumatúrgicos de esa sangrienta conflagración. Así, se dice que, habiendo perdido de raíz un brazo en la batalla de Yatay, un capitán Oruro -que *"hablaba y escribía el español, el portugués y el guaraní a la perfección"*-, bramando de dolor tras habérsele cauterizado la herida, y mientras *"una abundante secreción podrida"* le *"enchastraba"* el vendaje, el catre y las cobijas, llamó a Antonio Mamerto Gil y le ordenó en guaraní que acabara con su vida: *"¡Añamembú! Lo único que te pido es lo que ya le pedí a los otros: que me mates de una buena vez."* (Bertucci, 2004: 25) El estilo tremendista va a ceder su sitio al registro tipo Predicciones, con una demostración práctica de *"control del dolor":*

> *"Cuál no habrá sido la sorpresa del sufrido capitán al ver que el soldado Gil, en vez de sacar el cuchillo, se sentó a su lado, lo miró fijamente a los ojos y, apoyándole la mano sobre el pecho, le dijo por lo bajo:*
> *-Mi capitán, yo quiero que me escuche un ratito nada más. Usted sabe que el dolor en realidad es como el aire: nadie lo puede ver ni tocar. Solamente está dentro de su cabeza porque está pensando en él; usted es el que le da vida. Pero si uno no le hace caso y lo deja afuera, el dolor desaparece en el acto, porque no existe [...]. Usted no va a morir, no tiene que morir... Todavía no es su hora... Afloje el cuerpo, mi capitán, cierre los ojos, no piense más en el dolor y duerma un ratito, que cuando despierte ya va a estar compuesto."* (Bertucci, 2004: 26)

La fuente del médico-cronista es, sin duda, Tránsito Galardón, que cuenta, a su vez, cómo las *"sanaciones"* del Gaucho Gil *"recién se manifestaron a partir de su participación en la Guerra del Paraguay"* (Galarza, 1999:70), después de alistarse en el ejército federal, bajo las órdenes del general Hebdomadaria (Galarza, 1999:18). Galardón dice también que los dos ladrones que acompañaron al Gaucho tras su deserción *"habían visto cómo Gil le había realizado una milagrosa sanación a un oficial herido de muerte"* (Galarza, 1999:21). Y en un extenso pasaje, nos transmite el testimonio oral del *"milagro" -"que puede considerarse único estando Antonino Gil vivo"*-, transmitido por don Raúl Moruro, de 68 años de edad, bisnieto del beneficiario y residente en Munro, Buenos Aires, que *"les relata a sus descendientes la historia que le contó su padre, y a éste el suyo"*, en un ejercicio -¿incierto, apócrifo?- de transmisión oral (7 Galarza, 1999: 70). Desangrándose y delirando por la fiebre, el capitán guaraní se cura, o al ser *"tocado"* o al recibir la *"poderosa mirada"*:

> *"Ahí no había médicos ni nada por el estilo, y mi pariente estaba desesperado de dolor, al punto que, aunque estaba muy débil, pedía a gritos que lo mataran. No quería sufrir más. Me contó mi padre, y a él el suyo, que fue ante esa situación que florecieron los poderes hipnóticos de Antonino Gil, quien, inclinándose sobre el camastro, le habló con voz pausada. Nadie escuchó qué fue lo que le dijo, pero lo real y concreto es que mi bisabuelo dejó de quejarse, y también, "mágicamente", vivió."* (Galarza, 1999: 72)

En esta versión del relato, el narrador no revela a su oyente las palabras dichas por el Gaucho en el momento de la "sanación". Un suspenso narrativo se mantiene por algunos minutos, hasta que el diálogo del capitán Oruro con otro oficial guaraní -al que volveremos a oír a la hora de la muerte del Gauchito- revela el trasfondo de aquel discurso primordial:

*"-Me enseñó a controlar el dolor -dijo por fin-.*

*Apoyó una mano en mi pecho, clavó su mirada en la mía y dijo que, como primera medida, tenía que aflojar todo el cuerpo y dejar de sentirlo. Que, bajo esas circunstancias, lo mejor era que yo fuera sólo un pensamiento.*

*-¿Cómo...?*

*-Sí, sus palabras fueron: "El dolor es algo que no se ve, ni se toca; por lo tanto, no existe, a menos que usted lo ponga en sus pensamientos. Olvídese entonces de él, olvídese de todo. En este momento usted es el universo. Usted no tiene nombre ni apellido; usted es el cielo y las estrellas, el sol y la luna. Aléjese del dolor y nada podrá hacerle daño..." Increíblemente, a partir de sus palabras, dejé de sufrir."* (Galarza, 1999:74)

*"Antonio Gil"*, dice Galarza, apostillando el relato del narrador, *"había sometido al moribundo a una sesión de hipnosis, o caso contrario, le realizó una sanación milagrosa" -"puede ser cualquiera de estas dos circunstancias"*, aunque es probable que se tratara de una hipnosis, puesto que, señala Galarza, no hay registro de otras curaciones o *"imposiciones de manos"* en vida del Gauchito: *"Todos sus milagros fueron realizados después de su muerte".* (Galarza, 1999: 74-75) Así, la infraliteratura o la literatura *"vulgar"* desemboca, se cruza y entrecruza con una tradición oral que, aunque apócrifa -y a través del recurso a la cultura, la memoria y la transmisión oral-, le imprime su verdad y su estilo a la *Vida del Gauchito Antonio Gil.*

### *Ñandeyara*

Cuenta la historia que, de regreso del Paraguay, Antonio Mamerto Gil fue convocado por un jefe liberal para cruzar de nuevo el río Corrientes y unirse a un grupo que se aprestaba a pelear contra los federales -llamados, en esa provincia, colorados o autonomistas- (Galarza, 1999: 18). Es la historia de los gauchos marginados, las víctimas de la leva, los *gauchisoldados*:

*"Siempre fue reacio el paisano provinciano a participar en las rencillas internas [...]; fue con gusto a ellas, lo mismo que cuando seguía al caudillo, con fe en su causa; pero después se fue alejando y negando a participar en la guerra partidista; por eso, desertaba. Gil fue uno de ellos."* (Zini, 1999: 12)

*"-Vienen conmigo o no les doy más chamba- amenazaban los estancieros a la peonada, y el que no aceptaba era considerado gaucho alzado. Esto los convertía en una suerte de esclavos, ya que no podían negarse a pelear en esas causas que no compartían. Y Antonio Gil tampoco le encontró sentido a seguir al coronel celeste Juan de la Cruz Zalazar, quien, además de ser el jefe departamental de Mercedes, era propietario de un campo del lugar. Esa noche, acampando en Los Palmares, Gil se fue a dormir atormentado por lo que le tocaba vivir, ya que tenía amigos tanto entre el ejército celeste como en el colorado."* (Galarza, 1999: 19)

Y es en ese momento crucial cuando surge el sueño del que hablaba, la revelación divina, que marca un punto sin retorno, y que proyecta en el relato -o en la mayoría de sus versiones- una identidad guaranítica. Retomemos, en primer sitio, la narración de Arcadio:

*"Al llegar a la zona conocida como Los Palmares, lugar que el coronel Zalazar escogió para acampar, Antonio Gil [...] abandonó el campamento y se internó en el monte. De allí en más, la leyenda se fue tejiendo según la persona que relata los hechos [...]. [El mismo coronel] le preguntó por los motivos que lo llevaron a desertar. Antonio Gil le contestó: "¿Para qué te voy a pelear y derramar sangre de hermano, si no tenía ningún agravio que vengar?". Y que esto se lo había dicho, la noche anterior, Ñandeyara, entre sueños, mientras dormía."* (Arcadio s.f: 9-10)

La versión de Tránsito Galarza incide también en el recurso al imaginario guaraní, pero aumenta la religiosidad de la escena y la rodea de un *"halo"* místico, más esotérico que indígena. El tono es el de un cuento de hadas y Nandeyara

asume plenamente la revelación:

*"Con este tortuoso dilema en su pensamiento, se echó a dormir sobre una manta sucia, y en sueños se le presentó Nandeyara, el dios guaraní, manifestado como un anciano de barba blanca, quien, rodeado de un halo de luz, le habló: "No quieras derramar la sangre de tus semejantes", pronunció solemne."* (Galarza, 1999: 20)

Hay, sin embargo, un detalle problemático que no se ha subrayado lo suficiente. Se trata de una *falsa* revelación o de una interpretación *errada*, *equivocada*, de la revelación. Y ese error condena al Gauchito a un destino trágico, a una vida de errancia y proscripción:

*"Lo que aparentemente había sido una advertencia de Ñandeyara, en realidad se trató de una premonición de lo que pocas horas después iba a suceder. [Fue] una mala interpretación del mensaje divino: en efecto, como dijo el dios guaraní, no se derramaría sangre hermana. La prueba está en que, a la mañana siguiente [...], llegó un chasqui a todo galope trayendo una gran noticia: el conflicto había sido solucionado y todos podían regresar a sus casas. Pese a esto, la fuga de los tres hombres le fue comunicada a Zalazar, a partir de lo cual Gil se transformó en gaucho alzado, desertor y cabecilla de su propia banda."* (Galarza, 1999: 22)

Los caminos del Señor son inciertos: es Ñandeyara el que, astutamente, abre la ruta de la transgresión; es Dios quien arrastra al Gauchito *fuera de la ley* y de ahí a la santidad. Como si el mal fuera una ruta de redención y el santo violara los vínculos con la sociedad. Pero otra versión del sueño elimina todo rastro no cristiano, toda huella guaraní. Es una versión autorizada, canónica, publicada por los responsables del culto del Gauchito Gil:

*"Las tropas partieron al lugar del enfrentamiento, pero, en el momento que acampaban, Gil decidió desertar, porque en la noche había tenido un sueño donde le apareció un ángel del Señor que le decía: "No derrames la sangre de tus semejantes"."*(*apud* Bocconi y Etcheverry, 2003: 88)[5].

Aunque más piadosa, la versión sólo cambia al sujeto de la revelación, dejando las mismas palabras que la narración de Galarza. Una versión idéntica aparece en los versos de *"Antonio Gil, payubrero"*, compuesto correntino que alude al nombre guaraní de Mercedes:

*"Una noche tuvo un sueño*
*con un ángel del Señor*
*y, dejando el campamento,*
*tras el río se perdió."* [6]

### *Tupán*

*"Ñanderaya"*, y añaden los analistas: *"el dios guaraní"*, precisando el sincretismo católico-guaranítico que subyace en el culto del santo correntino (Bocconi y Etcheverry, 2003: 88). Pero la genealogía de ese *"dios"* -que, en realidad, es el *"Dios"* cristiano- es más compleja. Como señala Pierre Clastres en *La palabra luminosa* (*Le Grand Parler*, originalmente), aludiendo al discurso profético y violentamente anticristiano de un chamán guaraní, cerca del Paraná:

*"Y si yo quiero que la tierra se queme de nuevo, sacaré el gancho [que la funda]. Y ningún Ñandeyara, ningún Nuestro Señor volverá a ponerlo. Nada existirá y nosotros nos iremos. No habrá más habitantes en la tierra. Aquellos que llamamos hombres blancos ya no estarán; todos serán destruidos."* (Clastres, 1993: 137-138)

*"La alusión, desprovista de todo equívoco, a Ñandeyara",* comenta Pierre Clastres, *"traduce el combate de la religión indígena contra la de los blancos"*. Y la imagen invocada es exacta: *"Ñandeyara es, en efecto, el nombre guaraní de Cristo: 'Nuestro Señor'* ". (Clastres, 1993:139)

Otro texto, originado de la misma fuente, llama al Dios cristiano *Tupán*, que, entre los tupí y los guaraníes, designaba -desde los años de la Conquista- al espíritu del *trueno*:

*"El Tupán nombrado aquí no es, como podría suponerse, esa figura mayor del panteón guaraní. Se trata simplemente del Dios cristiano. En efecto, es necesario recordar que, tanto para los tupí brasileños del siglo XVI como para los guaraníes durante el siglo XVII, los misioneros jesuitas, para nombrar en guaraní al Dios que querían enseñar a los indios, adoptaron el nombre del dios autóctono Tupán. De suerte que, para los guaraníes contemporáneos, hay dos Tupán: el suyo, señor de los truenos y la frescura, y el de los blancos."* (Clastres, 1993:141)

En el discurso del chamán guaraní, "*los dos Tupán*" cruzan sus figuras. Y si uno de ellos representa al dios que acalla la palabra sagrada, desgarrada, del chamán ("*Más que yo, canta Tupán*"), el otro es la "*niebla*" que atrae las "*cosas difíciles*" y la "*palabra luminosa*":

*"Todos los seres que estimamos ya no son nada. En cuanto a los que cantan, Tupán, padre verdadero, ya no los conoce.*
*Yo, a veces, ya no tengo poder contra Tupán, porque él canta más que yo. Más que yo canta Tupán. Yo no sé.*
*Porque Tupán engloba todo bajo su mirada, yo ya no hago nada. Ahora me humillo ante Tupán porque yo ya no sé nada.*
*Pero, si algún día procedo con fuerza, entonces las cosas serán difíciles. Porque yo soy el que dispone la niebla."* (*Clastres, 1993:* 142)

Como apunta Clastres, la identificación de *Tupán* -y *Ñandeyara*, después- con el Dios cristiano se produce a partir de la Conquista y la atestiguan soldados y evangelistas, en los siglos XVI y XVII, sean franceses, portugueses y españoles, entre los tupí y los guaraníes. En *La Tierra sin Mal*, Hélène Clastres agrupa relatos como el de Jean de Léry, que viaja, en 1555, a la "*Francia Antártica*" y dice en su *Histoire d'un voyage faict en la terra du Brésil*:

*"Cuando escuchan el trueno, al que llaman Tupán, se asustan muchísimo. Ya acostumbrados a su rudeza, aprovechábamos especialmente la ocasión para decirles que era el Dios del que les hablábamos, el cual, para mostrar su grandeza y poder, hacía temblar así el cielo y la tierra."* (apud Clastres H. 1993: 18)

O el del jesuita Manuel Nóbrega, en su *Informaçao das terras do Brasil*, de 1549:

*"Llaman Tupána al trueno, y ello significa cosa divina. Del mismo modo, nosotros mismos no contábamos con un término más apropiado que el de padre Tupána para hablarles de Dios."* (apud Clastres, 1993: 18)

André Thévet, por su parte, cosmógrafo del rey y antiguo monje franciscano, en su *Histoire de deux voyages* -donde narra su experiencia entre los tupí y los tupinambá-, dice que los indios parecían no confundir a *Tupán*, el trueno, con *Tupán*, Dios de los cristianos:

*"Es preciso saber que confiesan que hay un Dios del cielo.* [...] *No le ruegan ni lo honran de ninguna manera, y dicen de él que es el Dios de los cristianos; que les hace bien a los cristianos, pero no a ellos."* (apud Clastres, 1993: 18)

Por último, más tardíamente, el padre Lozano, historiador de la Compañía, explica que los guaraníes del Guairá, antes de ser reducidos por los jesuitas a la fe cristiana, *"tenían cierto conocimiento de Dios, e incluso habían llegado a comprender, aunque confusamente, que era uno, tal como se puede deducir del nombre que le dieron, Tupá, que significa* [en la etimología del padre Montoya] *Excelencia Superior*." En efecto, en su *Tesoro de la lengua guaraní*, fray Antonio Ruiz de Montoya apunta una etimología fascinante: "*Tu*: admiración; *pä*: interrogación" (*apud* Clastres, 1993:

21). ¿Admiración inquisitiva?, ¿Interrogación admirada? Lo cierto es que, como concluye Hélène Clastres, "*Tupá llegó a significar Dios*", y si, de un lado, nunca perdió los atributos que lo ligan al trueno y a las tormentas, de otro, nunca dejó de ser "*un elemento extraño a la cultura guaraní*" (H. Clastres, 1993: 30). Más aún, si *Ñandeyara* -el "*Nuestro Señor*" de los cristianos- es ese dios que la leyenda del Gaucho presenta como "*un anciano de barba blanca* [...], *rodeado de un halo de luz*", *Tupán* es, en realidad, un dios destructor:

*"Tupá es el dios destructor. Dueño de la lluvia, del trueno y del rayo, es la causa directa de la destrucción de la tierra por el incendio y el diluvio [...]. Thévet no deja lugar a dudas: es el "fuego del cielo" el que consumió la primera tierra, y un agua celeste la que engendró el primer diluvio [...]. Por lo tanto, los misioneros no se equivocaron acerca de la importancia de Tupá: es la figura del destructor la que gobierna la religión guaraní, y no la del creador*." (H. Clastres, 1993: 31, 33).[7]

Que el Dios cristiano sea un dios destructor tiene, por lo tanto, un doble aspecto: se alude, así, a la irrupción destructora real del cristianismo entre los indios, pero también a las fuerzas destructivas que (bajo la figura del trueno o en la búsqueda apocalíptica de la Tierra sin Mal) habían sido objeto de sacralización. Nada parece dar, aquí, lugar a los sincretismos redentores o a las mistificaciones del alma y la cultura "guaraníes". *Tupá Ñandeyara Ñeé* es el título de *Los cuatro Evangelios y las Epístolas en guaraní*, en una edición de 1913. Y sin embargo, el poder destructivo está latente en la invención onomástica. Y en la ambivalencia de *Ñandeyara*: ¿no fue la astucia profética del dios la que arrojó al Gaucho Gil a la vida del proscrito? ¿No arroja el profetismo guaraní la palabra sagrada, profética, como dice Hélène Clastres, al "*afuera*" de la Tierra sin Mal, "*fuera de la ley*", en la "*vida nómada*"? (H. Clastres, 1993:136).

***Karaí***

Pero volvamos al *sueño* que induce al Gauchito a la deserción y que reviste, de entrada, el aspecto de una manifestación cristiana, de fraternidad. En la versión de Tránsito Galarza, la voz de Ñandeyara enuncia el mandamiento cristiano: "*No quieras derramar la sangre de tus hermanos, pronunció solemne.*" (Galarza, 1999: 20) En la versión de Arcadio, el propio Gauchito es quien rechaza, inspirado por el sueño de la noche anterior, la presencia del "*agravio*" y la venganza -dos causas legítimas de violencia en la cultura criolla y motivos tradicionales de agresión en la invención popular-: *"¿Para qué voy a pelear y derramar sangre de hermano, si no tenía ningún agravio que vengar?"* (Arcadio, s/f.: 10) Y sin embargo, los analistas señalan otro elemento indígena en el carácter profético de ese sueño inspirador: "*Para los guaraníes, el sueño es fuente de inspiración, de conocimiento y de acción."* (Bocconi y Etcheverry, 2003: 90) Y citan el testimonio privilegiado de un sacerdote y etnólogo, el jesuita Bartolomeu Meliá, que, no sin "*cristianizar*" el pensamiento guaraní -en otro avatar del sincretismo colonial-, habla del sueño y el soñar guaraníes en términos cercanos a los del relato del Gauchito Gil:

*"Quien sueña sabe y puede mucho más que el que no sueña; por esto, los payés [*chamanes o curanderos de los guaraníes*] cultivan ciertamente el soñar como una de las más importantes fuentes de su saber y de su poder* [...]. *Para el guaraní, sin embargo, el sueño no tiene sólo un carácter premonitorio. El sueño genera conocimiento y acción." (*apud Bocconi y Etcheverry, 2003: 90)

¿Mistificación de lo guaraní?[8] Lo cierto es que chamanismo y profetismo constituyen el centro de las prácticas religiones guaraníes y que Hélène Clastres hace de ellas el tema de investigación de su libro, *La Tierra sin Mal*, subtitulado justamente: *El profetismo guaraní*. ¿Qué papel tienen chamanes y profetas entre los guaraníes? ¿Qué son el *payé* y el *karaí*?

*La conquista espiritual*, de Montoya, cuenta la lucha constante entre el demonio y Dios, entre los padres jesuitas y los chamanes indígenas. Los chamanes fueron los mayores obstáculos de la evangelización; los sacerdotes los temían y les reconocían "*un oscuro pero muy real poder*." (H. Clastres, 1993: 39) Yves d'Evreux narró, por ejemplo, en su *Voyage au nord du Brésil*, a principios del mil setecientos, con notable precisión, la vida y milagros de algunos, atribuyendo su notoriedad "*al azar de una predicción realizada*" (H. Clastres: 1993 39). También distinguían a los *payé* de los *karaí*, oficiando los *payé* de curanderos y adivinos, y reservándose los *karaí* las grandes funciones rituales (H. Clastres: 1993 38). Eran, según dice Clastres, los "*grandes chamanes*" (H. Clastres: 1993 40). El padre Lozano hablaba de brujos y curanderos, añadiendo otra categoría, la de los *karaí*, "*que algunos cronistas*", dice Clastres, "*denominaron acertadamente profetas*" (H. Clastres: 1993 43). Jean de Léry, por ejemplo: "*Es importante saber que cuentan entre ellos con algunos falsos profetas a los que llaman karaí.*" (*apud* H. Clastres: 1993 : 43) Cardim cree que son seres sobrenaturales y los primeros jesuitas traducen la palabra *karaí* con los términos *santo* y *santidad* (H. Clastres: 1993 44). *Karaí* es el nombre que los indios les dieron a los españoles (H. Clastres: 1993:44). Los propios sacerdotes son testigos de sus predicciones y milagros, aunque Lozano esgrima: "*Pasaban por auténticos profetas a los ojos del populacho, que a veces veía cumplirse algunas de sus predicciones. Se los tenía por santos, obedecidos y venerados como dioses.*" (*apud* H. Clastres: 1993:44) Su vida de ermitaños nómadas los separaba de las leyes y las rivalidades tribales, *vagos, desertores, forajidos:*

> *"Afectaban gustar de la soledad y se infligían frecuentemente rigurosos ayunos hasta perder el conocimiento. Este aislamiento voluntario era la manera de marcar que tenían un estatuto aparte: que no pertenecían realmente a una comunidad, que no estaban en ningún lado. En efecto, no sólo vivían separados en una vivienda hecha para su uso exclusivo, sino que permanecían poco tiempo en el mismo pueblo. Se desplazaban constantemente, recorriendo provincias enteras. Todos los autores insisten en su vida errante, y Thévet, por ejemplo, habla de ellos como de "vagabundos"." (H. Clastres: 1993* 45-46).

Las fiestas, cantos, predicciones y discursos míticos y metafísicos de los *karaí* son descritos, detalladamente, en la *Histoire d'un voyage*, de Jean de Léry. Pero lo que hay que subrayar es la fascinación de los indios, y de los misioneros y conquistadores, por los *karaí*. "No se habían equivocado" al verlos como santos o santones, apunta Hélène Clastres, y ella misma decide llamarlos, "desde ahora [...], no chamanes, sino *profetas*" (H. Clastres: 1993 49). La religión de los indios gravitaba en torno de la Tierra sin Mal, centro obsesivo de la palabra de los *karaí* -y de los *karaí* jesuitas-, y así podría definirse al fin como una "*religión profética*" (H. Clastres: 1993 59).

Pero dejemos el sueño del Gaucho y volvamos los ojos a su terrible consumación.

***Pay Ubre***

Antonio Gil era nativo de la zona guaraní de Pay Ubre, hoy Mercedes, Corrientes. Fue allí donde el Gauchito se convirtió en *gaucho alzado*, "*desertor y cabecilla de su propia banda":*

*"Para poder ser libre, vivió errante y huyendo permanentemente de la "autoridad"; recorrió los departamentos de San Martín, Paso de los Libres (entonces llamado San Jorge) y Mercedes, donde se apropiaba de animales para poder comer, acosando al que cometía injusticias*." (Galarza, 1999: 23)

Tras el sueño de Los Palmares, en efecto, el Gauchito se hizo *cuatrero* o bandolero:

*"Unos dicen que Antonio Gil se dedicó al cuatrerismo; otros, en cambio, lo tienen al Gauchito como un Robin Hood: le quitaba a los ricos y repartía el botín entre los pobres* [...]. *Sus detractores* [...] *decían que había formado una banda* [...]. *Los delitos contra la propiedad, asesinatos y cuantos casos policiales [quedaban] sin resolver, se lo cargaban sobre las espaldas del Gauchito Gil."* (Arcadio, s.f: 9)

Tránsito Galarza alude, en un capítulo de su libro, al mismo personaje legendario -"*Robin Hood en Corrientes*"-, prototipo de los "*bandidos sociales*" o "*bandidos de honor*", No era un vulgar "*ladrón*" ni un "*asaltante*", sino un auténtico "*Robin Hood de los esteros*":

*"Cuando la leyenda afirma que Antonio Mamerto Gil Núñez fue un Robin Hood de los esteros, no se refiere exactamente a que hacía lo mismo que el justiciero inglés, ya que Gil nunca fue ladrón ni asaltante* [...]. *Pero la comparación entre Antonio Gil y Robin Hood surge inevitable ante la gran cantidad de casos de ayuda que el correntino les brindó a los más necesitados, auxilio que consistía en dar comida a los hambrientos, sanaciones a los enfermos desahuciados y un brazo justiciero a favor de las víctimas de atropellos*." (Galarza, 1999: 67-68)

Tras aislarse y vivir como eremita un tiempo, en los Esteros del Iberá, vuelve a "*su pago*" -el *Pay Ubre*- y recobra la existencia de bandido que Galarza transmite con detalle:

*"La historia narra que, al escapar de la milicia, durante unos meses se internó en la Laguna de Iberá, perdiéndose en su inmensidad, donde cazó nutrias y yacarés. Pero Antonio y sus dos amigos se sentían en el destierro. Eso era como vivir en otro mundo y alejados de todo tipo de civilización.*

*Fue así que, luego de un tiempo prudencial de autoexilio, decidió volver al pago, y como no podía emplearse en ningún campo porque estaba perseguido, se apoderaba de los animales de algún hacendado para poder comer.*

*Pero no todo lo quería para él, y cuando carneaba, tomaba lo que iba a necesitar y luego salía a repartir comida por los ranchos. Es por eso que la gente lo quería y no lo denunciaba; al contrario, lo protegían, y en caso de urgencia, también lo escondían." (*Galarza, 1999: 68)

Lo que se esboza en estas descripciones es una figura de *santón,* que reaparece en otros "*gauchos milagrosos*", para utilizar la expresión consagrada por Félix Coluccio, y que no es imposible asociar a los chamanes o "*profetas*" guaraníes. La figura del *santón* domina a la del "*bandido social*", nueva especie de los que Hobsbawn llama "*rebeldes primitivos*". Así, entre las varias versiones que "*tejen*" la leyenda del Gauchito, Arcadio elige la última:

*"En cambio, se pueden oír otras versiones venidas de las entrañas mismas del pueblo, en donde se lo recuerda como ejemplar persona, gustoso de la ayuda al necesitado. Dicen los viejos pobladores de la zona que el Gauchito Antonio Gil tenía el don de curar, y eran muchas las personas que estaban agradecidas."* (9)

Las "*versiones*" que da Arcadio vuelven a aparecer en el libro del doctor Bertucci:

*"Hay muchas historias sobre el Gauchito Gil: algunas hablan de un bandido rural, émulo de Robin Hood o de Mate Cocido; otras, de un*

*gaucho alzado al estilo de Martín Fierro; y otras, las más arraigadas en el alma popular, de un hombre santo con poderes sobrenaturales."* (Bertucci, 2004: 9)

Ya vimos que Tránsito Galarza, en la historia del manco de Yatay, duda entre dos hipótesis mágicas: la "*poderosa mirada*" del Gaucho o su "*mano salvadora*" (Galarza, 1999:70); la "*sesión de hipnosis*" o la "*sanación milagrosa*" (Galarza, 1999: 74-75). Ya el título del libro enuncia la versión que privilegia Galarza: *Los poderes del Gauchito Gil. Nuestro primer santo telúrico*. Ya, en fin, un episodio suprimido de la prehistoria legendaria del santo -el día que el gaucho se *alzó*- revelaba sus "*poderes hipnóticos*" en una escena gauchesca, bajo una penumbra esotérica:

*"Un día, cansado de tantos abusos, el gaucho se alzó. Fue dentro de una pulpería. Una vez más se había topado con el comisario, quien comenzó a humillarlo* [...]*:*
*-Hasta aquí llegó tu prepotencia -respondió Gil, ya con su cuchillo churrasquero en una mano, mientras que en la otra se enroscaba el poncho para usarlo a modo de escudo.*
*Los hombres se plantaron con las piernas abiertas y la mano filosa empuñada hacia adelante. Se miraron fijamente a los ojos, y fue en ese momento que el policía comprendió que se había metido en problemas muy serios.*
*Las causas pueden ser dos, pues mientras hay quienes cuentan que Gil poseía poderes hipnóticos, otros aseguran que la fuerza en la vista surgía del carácter y temperamento de sus convicciones."* (Galarza, 1999: 16-17).

La escena podría figurar en una novela popular de la progenie del *Juan Moreira*, si no fuera por ese elemento parapsicológico que la acerca a las delirantes imágenes de David Cronenberg, en el duelo final de la película: *Screeners* (*Telépatas: mentes destructoras*). Lo esencial, sin embargo, es que, a principios del siglo XXI, el "*bandido social*" ha acabado por ceder su sitio a otro "*rebelde primitivo*" -más arraigado todavía en un horizonte milenario, religioso, y más parapsicólogo que indígena-: el bandolero santo, el "*gaucho milagroso*".
Pero volvamos, ahora sí, al cumplimiento de la profecía, a la escena del suplicio.

### *Degüello*

Casi un año anduvo el Gauchito vagando como desertor y forajido, hasta que, por fin, un 8 de enero, fue sorprendido "*por una partida del ejército en Rincón de San Jorge, hoy Paso de los Libres, 'adormecido en chicharras'* [apunta Galarza]*, bajo la sombra de unos espinillos" (Garlarza, 1999:26).* Sus amigos fueron muertos ahí mismo "*a trabucazos*", pero el Gauchito quedó ileso.
En este punto de la historia surge el diálogo entre el coronel Zalazar, captor y juez del desertor payubrero, y un tal "*coronel Velázquez*", "*valiente guerrero en el Paraguay que intercedió a favor del injustamente condenado.*" (Galarza, 1999: 27) La versión que da Arcadio ya apuntaba un trasfondo guaraní en la *lengua* y falta de jerarquía de ese soldado "*aparecido*":

*"Zalazar respetaba a este coronel sin jerarquía que era Velázquez, que no fue puesto oficialmente en el grado de coronel por no saber hablar bien el castellano -únicamente hablaba el guaraní.*
*Zalazar le dice, al escuchar a Velázquez, que, si era cierto todo lo que él le decía, le traiga veinte firmas de personas conocidas del pago de Mercedes y él le daba la palabra que lo dejaba en libertad a Gil.* (Arcadio, s.f.: 11)

La otra versión, de Tránsito Galarza, transmite la sustancia guaraní de ese diálogo:

*-Mbaere rerajacá Gil pe preso* (¿Por qué lo pusiste preso a Gil?)- *le preguntó, y tras explicarle quién era Antonio y lo valiente que*

*había sido bajo su mando, le mandó veinte firmas de gente que atestiguaba lo que estaba diciendo. -Arundébe las firmas; ánga tocá andibere cumplijába nde palabra.* (Galarza, 1999: 27)

La escena, como se ha observado, aproxima al coronel Zalazar con Poncio Pilatos:

*"Cuando Jesús es apresado, y luego de haber respondido a las acusaciones de los sacerdotes, es trasladado para comparecer ante Poncio Pilatos, representante de la autoridad en la tierra. Una vez decidida la crucifixión de Jesús, Pilatos otorga otra oportunidad al condenado, poniendo en el lugar del pueblo la decisión de su libertad. Pide agua y se lava las manos, diciendo: "Yo no me hago responsable de la sangre que se va a derramar"* [...]. *En ambos casos, la oportunidad otorgada depende de una decisión popular: mientras el pueblo congregado frente al balcón de Pilatos condena a Jesús a la cruz, las firmas recogidas entre los soldados otorgan el perdón a Antonio Gil."* (Bocconi y Etcheverry, ,2003: 100)

Los mismos investigadores invocan otra escena bíblica que asocia a los amigos de Gil con los dos malhechores crucificados, junto con Cristo -Dimas y Gestas-, en el "*lugar llamado de la Calavera.*" (Bocconi y Etcheverry, 2003: 95) Así, la Pasión de Cristo enmarca el suplicio del Gauchito Gil, y la muerte del desertor y el proscrito tiene como último arquetipo mítico a la Crucifixión.

La nota del Pilatos Zalazar no llega a tiempo para salvar al Gauchito. Camino a los tribunales de Goya, el cautivo conoce la suerte que le espera: los presos que iban a Goya no llegan a su destino, siendo ajusticiados bajo pretexto de darse a la fuga. Ahí, en el "*cruce de Las Picadas*", a legua y media de Mercedes, en un monte de espinillos, muere el Gauchito:

*"Partieron en la mañana de un 8 de enero. Se calcula que fue en el año 1874. Antonio tendría aproximadamente 27 años de edad. Con las manos atadas detrás de la espalda, fue obligado a desmontar bajo la copa de un algarrobo, cuando apenas se habían alejado una legua y media de Mercedes."* (Galarza, 1999: 28)

Arcadio da varias versiones o "*creencias*" de la ejecución, una de ellas sobrenatural:

*"Con respecto a la forma de morir, hay varias leyendas o creencias. Una de ellas dice que al Gauchito lo ataron a un poste o a un árbol y le dispararon con armas de fuego, pero que ninguna de esas balas le entró en el cuerpo* [...]. *Preso del miedo,* [el sargento a la orden del pelotón] *ordenó que lo colgaran de los pies y, con el mismo cuchillo [*del Gauchito], *le cortó la yugular, y de esa manera puso fin a la vida terrenal de Antonio Gil*." (Arcadio,s/f.: 12).

Otras versiones van de la crudeza a la insistencia en una mágica *invulnerabilidad*:

*"Otra versión de la muerte del Gauchito dice que, llegado al lugar, el sargento ordenó a los soldados que lo colgaran y allí lo degolló. En cambio, hay quien dice que Antonio Gil murió matado por una bala. Luego de varios intentos de disparos con las armas, al final una le entró en el medio del corazón."* (Arcadio, s/f.: 17)

"*La verdadera historia de morir de Antonio Gil*", concluye Arcadio, "*es un secreto de unos pocos que se han llevado a la tumba.*" (Arcadio, s/f.: 17) Tránsito Galarza, por su parte, en vez de apelar a la eficacia mágica, ofrece una narración truculenta del último tránsito del Gauchito:

*"Lo tiraron al suelo y le ataron los pies con una larga soga, que ya había sido pasada por una de las ramas del árbol, y antes de que lo colgaran cabeza abajo, les dijo:*

*-Yo sé que ustedes no tienen la culpa y lo que hacen es porque se los manda su jefe.*

*Los hombres continuaron con su trabajo y, anudando el otro extremo de la soga a uno de los caballos, lo hicieron caminar para colgar de la rama a Gil."*

Allí surge otra profecía que ya no articula Ñandeyara, sino el *chamán* Antonio Gil:

*"Dirigiéndose al que portaba el cuchillo, el*

*gaucho pronunció sus últimas palabras:*
*-Cuando vuelvas a tu casa, encontrarás a tu hijo muy enfermo, pero si mi sangre llega a Dios, juro que volveré en favores para mi pueblo.*
*Acto seguido, obedeciendo la voz de mando, el soldado le cortó el cuello. Hay quienes aseguran que lo hizo con el mismo cuchillo de Gil, pero es algo que no se puede comprobar."* (Galarza, 1999: 28-29)

La descripción del doctor Bertucci sigue muy de cerca la de Galarza, y la cuenta así:

*"El sargento hunde el filo de la daga en el cuello y, con un movimiento rápido y preciso, lo degüella. La cabeza de Antonio Gil rueda por el suelo, envuelta en una roja y brillante catarata que impregna y enrojece la tierra paiubrera. Y en el mismo charco de sangre y contra la costumbre habitual de dejar a los ajusticiados a los caranchos y perros cimarrones, el mismo sargento* [...] *cava una fosa con sus propias manos, donde da cristiana sepultura al gaucho* inocente. La cabeza es embolsada y *llevada hasta Goya, ante el juez." (*Bertucci, 2004: 49-50).

Algunas tradiciones afirman que la sangre del Gaucho, al brotar -de acuerdo, otra vez, con el arquetipo de la Crucifixión-, cura milagrosamente la mano tullida de uno de sus ejecutores. El antropólogo Frank Graziano ha señalado las raíces de esas tradiciones orales:

*"El mismo detalle se encuentra en mitos de Francisco López [*otro *"gaucho milagroso"], y es similar a las leyendas medievales relativas al soldado Longinos, que atravesó con su lanza el costado del pecho de Jesús. La visión oscurecida de Longinos se restableció milagrosamente cuando la sangre corrió por el mástil de la lanza y alcanzó sus ojos." (*Graziano, 2007: 121*)*

*"Los versos justicieros del cura-poeta de "La sinensia roja"* [el padre Julián Zini] *lo honran desde entonces*", anota con acierto Bertucci (Bertucci, 2004: 50), refiriéndose a las endechas fúnebres compuestas por el sacerdote en la vieja tradición de las *coplas* y *relaciones de ajusticiados*. Vieja tradición, también, la del castigo y las ejecuciones públicas, pero con la peculiaridad inducida por los *colorados*, los mismos que le dieron su impronta al culto del Gaucho Gil:

*"La ejecución que llamamos fusilar queda, desde luego, sustituida por la de degollar. Verdad es que se fusilan en una mañana cuarenta y cuatro indios en una plaza de la ciudad, para dejar yertos a todos con estas matanzas, que, aunque de salvajes, eran al fin de hombres; pero poco a poco se abandona, y el cuchillo se hace el instrumento de la Justicia*." (Sarmiento, 2007: 261)

El Gauchito muere degollado como una res y, de acuerdo con algunas tradiciones, con su propio cuchillo, ofrecido por él mismo a su matador o carnicero. La escena implica algunas resonancias simbólicas de *El matadero* y de las "*fiestas parroquiales*" del rosismo:

*"Las fiestas de las parroquias son una imitación de la hierra del ganado [...]. La cinta colorada que clava [el dictador Juan Manuel Rosas] a cada hombre, mujer, o niño, es la marca con que el propietario reconoce su ganado; el degüello a cuchillo, erigido*
*en medio de ejecución pública, viene de la costumbre de degollar las reses que tiene todo hombre en la campaña." (*Sarmiento, 2007*:* 263).

### *Ñandubay*

La profecía pronunciada por Gil durante su suplicio va a cumplirse cabalmente. Ya vimos la versión de Galarza; releamos, ahora, la de Arcadio, tan impregnada de un tono coloquial:

*"En un momento, Gil le dice al sargento:*
*-No me mates, porque la orden de mi perdón está en camino.*
*Y el sargento le contestó:*
*-¿Vos te crees que te vas a salvar...? De esta no te salva nadie."*

En la economía milagrera, como en la

sacrificial, la sangre inocente hace milagros:

*"Y Antonio Gil le replicó:*
*-No. Vos me estás por degollar, pero te digo algo más. Cuando llegues esta noche a Mercedes [...], te van a informar que tu hijo se está muriendo de mala enfermedad, y como vas a derramar sangre inocente, invócame para que interceda ante Dios nuestro señor por la vida de tu hijo. Porque sabido es que la sangre del inocente suele servir para hacer milagros."* (Arcadio, s/f.: 11-12)

La estampa que da Arcadio del milagro obedece a los cánones del *exvoto* popular:

*"Llega a su casa en donde se encuentra un cuadro desolador; le dan la noticia que su pequeño hijo está muy grave; la fiebre era altísima y el médico del pueblo les había dicho que no tenía salvación.*
*Inmediatamente, el sargento cerró los ojos por un momento y tuvo frente a sí la imagen del Gauchito Antonio Gil cuando le decía exactamente lo que estaba viendo. Con lágrimas en los ojos, se arrodilló y le pidió al Gauchito que interceda ante Dios para salvar la vida de su hijo."* (Arcadi, s/f.:13)

Y un *exvoto* es lo que le ofrece el sargento a su milagroso benefactor, una cruz de *ñandubay*, el espinillo típico del paisaje correntino. La estructura díptica del *exvoto* pintado surge en la obra del *imaginero*, y yuxtapone a la escena del mal la de la curación milagrosa:

*"Con lágrimas en los ojos, pero esta vez de felicidad al ver a su hijo sano y salvo, construyó con sus propias manos una cruz de ramas de ñandubay, las cargó sobre sus hombros y se dirigió, esta vez caminando, dejando de lado la montura, hasta el lugar donde había matado al Gauchito.*
*Esa fue la primera cruz que hubo allí. Esa cruz le dio nombre al lugar, hasta ese momento un alto en el camino, común a tantos otros." (Arcadio, s.f.: 14).*[9]

La *Cruz Gil* es el nombre del sitio (y del santo adorado ahí). Pero Galarza señala lo que dicta la ortodoxia: evitar caer en la idolatría de rendirle culto a una cruz de *ñandubay*:

*Cabe dejar bien en claro que la veneración a la Cruz Gil –denominación que proviene de la expresión "La Cruz de Gil- no es exactamente a la cruz, sino al gaucho cuya muerte se marca en el lugar, y a él es a quien se le pide su intercesión divina."* (Galarza, 1999: 31-32).

*Curuzú Gil*, en guaraní, designa así el lugar del santuario: la *Cruz Gil*, o la *Cruz de Gil*. Sin embargo, como dice el profesor Frank Graziano, la expresión la *Cruz Gil* sugiere la presencia de un guión entre ambos componentes, como si formaran una palabra compuesta:

*"Este carácter compuesto se pone en evidencia, antes que nada, en el uso frecuente del nombre del sitio para referirse al propio Gaucho Gil. La fusión de Gil y la cruz se vuelve, además, visualmente explícita en la iconografía corriente. Gil está de pie ante la cruz -o más exactamente, está unido a ella por la espalda-, con la cabeza orgullosamente alzada, y no inclinada en agonía como la de Cristo crucificado. La impresión general es de confianza y fuerza. Esta es más una resurrección que una crucifixión." (Graziano, 2007: 119-120)*

En territorios guaraníes, la cruz es una visión reveladora. El simbolismo de la cruz se hace presente, ya, en el acto mítico-teológico de la fundación de la ciudad de Corrientes:

*"La cruz hizo su entrada auspiciosa en 1588, durante la fundación de la ciudad de Corrientes. Los rebeldes guaraníes intentaron quemar la enorme cruz alzada por los colonizadores, pero la cruz resistió a todos sus esfuerzos. La Cruz del Milagro, como se conoce, se convirtió en objeto de devoción en sí misma -no como representación-, al modo de las cruces medievales."* (Graziano, 2007: 117)

En la baja cristiandad, en efecto, las cruces marcaban sitios de adoración popular o supersticiosa, lugares privilegiados de rituales mágicos y

prácticas de adivinación paganas. Así, en Corrientes y en las tierras indias, *"la madera de otras cruces, y en particular la de las cruces de los cementerios* [...], *ha servido por siglos para hacer amuletos." (*Graziano, 2007: 118)

Un simbolismo similar reaparece en la religión cristiano-indígena de la Colonia. Si el dios guaraní Ñandeyara -*Nuestro Señor*, *Nuestro Dueño*- aparecía en el sueño profético del Gauchito, el nombre de Ñanderuvuzú -*Nuestro Padre Grande*, dios no guaraní, padre de todos los hombres, se asocia, en el *Ayvú Rapita*, a la gran cruz del principio del mundo:

*"Ñanderuvuzú, nuestro padre el grande, vino solo, se dejó ver en el corazón de las tinieblas. Los murciélagos originarios ya existían y lo enfrentaron en el corazón de las tinieblas. Ñanderuvuzú enarboló el sol sobre su pecho. Trajo las maderas cruzadas originarias, las colocó hacia el lado de nuestro rostro, caminó por encima y empezó a hacer la tierra. Hasta ahora las maderas cruzadas permanecen como sostén de la tierra. Si se sacara ese sostén, la tierra caería."* (Clastres, 1993: 84)

Una imagen de *La Tierra sin Mal*, el libro de Hélène Clastres, muestra un *ambá* o altar guaraní con una cruz sagrada en el centro -la cruz sobre la que Ñanderuvuzú asentó la tierra-, con plumas en sus extremos, y a sus lados dos gallinas colgadas de una cuerda. (H. Clastres, 1993: 60)

¿Cruz idólatra? ¿Imagen guaraní de la Crucifixión, con Cristo y los dos ladrones a su lado? Un testimonio del padre Zini apuntala, en *La Cruz Gil*, esas mismas imágenes sincréticas:

*"En la mitología guaraní, Ñanderuvuzú -o sea, Dios, Nuestro Padre Grande- aparece en el principio de la creación con una cruz en la mano (un vegetal, un madero, un leño). Ese Nuestro Dios puso la tierra sobre una cruz de madera que le sirve de puntal, e hizo luego su casa en medio de ese puntal que sostiene la tierra.* (Zini, 1999: 91)

Otro testimonio se remonta a la época colonial y a los orígenes de esos mestizajes:

*"Lo primero que se plantaba en el lugar donde se iba a establecer la misión, frente o junto a la iglesia o capilla, era una gran cruz [...]. La cruz era el signo bajo el cual se fundaban los pueblos y servía de señal de identidad cristiana y como arma protectora contra el demonio y contra todo mal."* (Zini, 1999: 92)

El culto a la Cruz Gil no sería, entonces, más que *una* manifestación de la creencia correntina en la cruz, a menudo asociada por la gente a los llamados "*gauchos milagrosos*":

*"Así ha sido, en Mercedes, la cruz de Antonio Gil; en General Paz, la cruz de Quiroz y la cruz de José; en San Roque, la cruz de Perlaitá; en Mburucuyá, la cruz de Turquiña; en Bella Vista, la cruz de Aparicio; en Sauce, la cruz de Francisco López; en Concepción, la Avá Curuzú, la cruz de Veloso y la cruz de Osuna, y en Saladas, la cruz del Gaucho Lega."* (Bocconi y Etcheverry, 2003: 96)[10]

### *Caburei*

El *caburé* o *caburei* -*Glaucidium nanum*, *brasilianum* o *tucumanum*- es, de acuerdo con el *Diccionario folklórico*, de Félix Coluccio, *"un pequeño mochuelo de color rojizo, oscuro y blanco, y de pico amarillo verdoso* (*s.v.* "Caburé"). La misma obra agrega que habita en la Mesopotamia y el Alto Paraná, es muy vigoroso y *"domina visiblemente a sus congéneres*". El naturalista español Félix de Azara, que viajó por Sudamérica a fines del setecientos, dijo que, considerando lo reducido de su talla, no hay ave "*más feroz ni más indomable*" (*apud* Coluccio). Según Coluccio, el *caburei* se mete bajo las alas de las otras aves, les devora los costados y las priva

de la vida. Es frecuente oírle llamar "*rey de los pajaritos*", ya que, a un solo llamado suyo -*Urr...*, y luego una serie de aflautados: -*Uuu...* acuden para servirle de alimento. "*Sesos y plumas de caburey*", como se conoce también, mezclados con cinabrio o bermellón, "*se utilizan en Corrientes y Misiones para 'convencer' a las chinas*". Sus plumas son "*el mejor talismán*" -para el amor, el dinero o la guerra-: es "*el terror de los pájaros*".

Una tienda esotérica de la red, dedicada a "*amuletos y talismanes*", lo anuncia así:

*"El caburé o caburei atrae con su silbido característico a la más variada cantidad de pájaros. Es un pájaro carnívoro, que posee una mirada (muy similar a la de la lechuza) de gran poder magnético e hipnótico. Eligiendo a la pieza de su agrado, la hipnotiza y, con su aleteo estruendoso, ahuyenta a las demás. Esta triste fama ha servido para que la gente le atribuya poderes desconocidos y use sus plumas como payés. Se sabe que un payé colgado sobre el pecho da poderes ilimitados"* [11]

Es curioso que una imagen de la poesía popular le haya concedido al Gauchito los poderes mágicos e hipnóticos del *caburei* -como reza el *chamamé* del padre Zini: *"De faja y poncho rojo, / tenías en los ojos / caburei*". Las creencias folclóricas vuelven a mezclarse, así, con las "*filosofías*" esotéricas de la literatura popular impresa -"*vulgar*" o "*virtua*l"-, y con los sustratos indígenas -sincréticos, transmitidos por vía oral- de la mitología guaraní. Un mito *wichí* del Chaco da cuenta, en una narración, de los poderes del *payé* o el *katchá*:

*"El caburé es muy pícaro. Le gusta el katchá, que es como un payé. Dicen que se lo pidió a Tokjuaj. Tokjuaj le dijo:*

*-Te lo voy a dar, pero antes júntame muchos pájaros para hervirlos y comérmelos, porque tengo hambre.*

*-¿Cómo tengo que hacer?-- preguntó el caburé.*

*Tokjuaj le dijo que se escondiera y cantara. También le dijo que le iba a dar tres remedios: uno para enamorar, otro para cazar y otro para pescar.*

*-En el ala derecha, te lo ponés para cazar, en la izquierda para enamorar y en el cuello para pescar -le dijo Tokjuaj.*

*Le pidió que se fuera al monte temprano y que matara algunos pájaros y después se los llevara, porque quería comer.*

*El caburé se fue para el monte y, apenas cantó, ya caían los pajaritos. Él los pillaba, y luego los mordía y descogotaba.*

*Tokjuaj estaba contento y pensaba: "Mi compañero va a traer mucha caza". Pero luego tuvo miedo de que lo embromara, y dijo: "Le voy a quitar los remedios".*

*El caburé, que lo escuchó, se escapó con los remedios y lo dejó solo. Y por eso hasta ahora sigue teniendo poder*.[12]

Otra *"leyenda guaraní"* -más una parábola cristiana que un mito indígena- incide de nuevo en lo que podemos llamar la *ambivalencia* del fetiche o del *payé*, su doble cara. Y es que, a pesar de su lenguaje evangélico, en esta versión vuelve a asomar la *parte maldita*, la parte que corresponde al dios Añá, el Diablo o *"genio del mal",* en la mitología guaraní:

*"En esta larga guerra entre Dios y el Demonio que culminará en el Juicio Final, Tupá creó un hermoso pájaro. Lo hizo magnífico, deslumbrante, y de voz maravillosa. El caburé difundió el sortilegio divino de su voz, hechizando con su canto a todos los moradores de la selva, dominados por la magia de sus trinos.*

*Así fue el caburé en un principio.*

*Pero tenía un punto vulnerable, como todos los elegidos. No debía quedarse a solas durante el sueño. Una noche, se encontró solo en la espesura. Fatigado, se quedó dormido. Añá aprovechó esta ocasión y le introdujo el maleficio.*

*Al día siguiente, el caburé ya no era el mismo. Su voz había degenerado y su mansedumbre se había trocado en ansias incontenibles de crimen. Ya no cantó para deslumbrar a las avecillas de Dios, sino para elegir su presa.*

*El cambio psíquico trajo también, lentamente, un cambio físico. El caburé, pervertido, criminal, maldito, perdió sus formas, adquiriendo un aspecto vulgar. Pero las avecillas de la selva, por efecto de aquel influjo mágico que Tupá le dio, acuden a su llamado fatal, donde pagan con la*

*vida su devoción a la belleza."*[13]

La ambivalencia del *payé*, la doble cara del fetiche, la *"poética de la inversión"* que detectamos en el culto del Gauchito Gil, y que reaparece en el mito de San La Muerte -*su parte maldita*-, hablan de cambios de dirección de fuerzas y de operaciones peligrosas que reaparecen, más líricamente, en la magia hipnótica del *cabureí* (y del propio Gauchito Gil). Una magia que, por cierto, tiene una vertiente preferentemente erótica, que aquí surge como puro deseo, *libido* sexual, aunque alterne con otras *"virtudes"* ligadas al crimen y al poder:

*"Los guaraníes [dice Félix Coluccio] atribuyen todo esto y más a un poderoso payé que posee el caburé y que consiste en una mosca parásita -mberú- que habita bajo el plumaje de esta ave. Esa mosca constituye para el hombre que la posee un talismán maravilloso: con ella puede ser uno dueño absoluto de la voluntad de todas las niñas que quiera, y hasta ellas mismas lo buscan y siguen, como los pajaritos hacían con el caburé. Sin embargo, este talismán es raro, y explican esto por la gran dificultad que hay en llenar todas las condiciones necesarias para que sea eficaz."* (Diccionario folklórico, 1964: s.v. "Caburé")

Demos fin a este recuento conjurando la figura del Gauchito enamorado -a la que aludía Tránsito Galarza en su capítulo *"Tiempo de amor"* (Garlarza, 1999: 23-26)- en la imagen hechicera lírica, erótica, sexual, de esa especie de lechuza rojiza con *"poderes hipnóticos"* que habita en las selvas de la Mesopotamia y del Alto Paraná. He aquí sus rituales de *"transmisión"*:

*"En primer lugar, hay que coger el caburé vivo, el día viernes, no otro día; luego hay que quitarle la mosca* [mberú: payé, amuleto o talismán del caburé], *antes de que pueda moverse, lo que es bastante difícil, porque, además de moverse, ensangrentaría las manos, pues su ferocidad es extraordinaria; si no se observan puntualmente todas estas formalidades, el talismán no tiene poder."*

Se pasa, así, a operar sobre el *payé* del *payé* -el *mberú del cabureí*-, en una suerte de transferencia mágica que recuerda el vínculo de San La Muerte con el Gauchito Gil[14]. Y ello en Semana Santa, en vísperas de la cruxifixión, a la orilla de los abismos infernales:

*"La mosca se conserva religiosamente hasta el Jueves Santo. En la noche del Jueves al Viernes Santo, hay que llevarla con el mayor cuidado al bosque, tan lejos como para que no se pueda oír el canto del gallo. Allí se encienden dos o más velas de cera y se pasa la noche velando a la mosca, la cual se coloca sobre el suelo, entre las velas. Aquí comienza la tarea más difícil, que la mayor parte no llega a vencer. Cuando llega la medianoche, empieza a oírse los más extraños ruidos infernales que la imaginación pueda concebir: ya parece que tiembla toda la tierra, ya se oye en torno de sí atronadores rugidos de fieras; cuanto más se acerca la madrugada, más redoblan los ruidos. Por último, se ve acercarse fieras y animales monstruosos que dicen son habitantes del infierno y, haciendo ruidos espantosos, llegan en ademán agresivo. Este es el momento crítico, y la mayor parte huyen espantados, dejándolo todo, pero el que llegara a imponerse al espanto hasta el alba, hora en que desaparecen todos los habitantes del infierno, tiene un talismán milagroso con el cual puede imponer su voluntad a las niñas, como dueño absoluto, y ellas le rodean como hacían [las aves] con el caburé*.[15]

### *Conclusión*

Este trabajo ha intentado revisar la figura del Gauchito Gil a partir de los libros populares que hoy colaboran a su difusión. Esos libros pertenecen a un género de la literatura que ha merecido, a menudo, el desprecio de la crítica académica; me refiero a la literatura popular impresa, lo que en España y Brasil se ha llamado la *literatura de cordel*. El *tremendismo* del género ha sido uno de los factores de su sepultamiento, con la aparición de

elementos transgresores de la ley y versiones supersticiosas y milagreras de la religiosidad popular.

Aunque la vida y muerte del Gauchito se proyectan sobre el horizonte de la Guerra del Paraguay -un episodio aún *reprimido* de la historia argentina-, no quise aproximarme a ese relato como si hubiese un referente histórico tras sus huellas orales. Por el contrario, he intentado seguir el entramado de historia y de leyenda para descubrir, en el trasfondo, la *tradición oral* en que se funda la figura del Gauchito. Una tradición, por cierto, que no cesa de exigirnos el "retorno" a las fuentes indígenas, y en particular a un sustrato guaraní que la revisión de los escritos traducidos por Pierre Clastres -*La palabra luminosa*- y sus propias investigaciones etnográficas me han permitido apenas esbozar en las páginas precedentes.

La presencia de los sincretismos es otro elemento original de la imagen del gaucho correntino. En ese sentido, su figura entronca, no sólo con la de los "gauchos milagrosos" -estupendamente descrita, desde hace años, por Félix Coluccio-, sino también con la noción hobsbawniana de los "rebeldes primitivos", y más allá, con la de esos "santos bandoleros" que obsesionan al teatro español del Siglo de Oro y que tienen hoy su referente en la figura de Jesús Malverde, santo de los narcos mexicanos con capilla en Culiacán, Sinaloa. Crimen y santidad intercambian, así, sus imágenes en estos cultos supersticiosos de la religiosidad popular, exaltando la muerte injusta y el sacrificio, y vinculándolos al "ilegalismo popular". A la santificación como fruto del ajusticiamiento o su versión criolla: el degollamiento.

Dejo inéditas, por ahora, otras partes de mi investigación dedicadas a las fiestas y bailantas del Gauchito, a los rituales con que se le celebra, a los relatos orales que circulan -algunos en forma impresa- de sus milagros y su devoción. Quedan, asimismo, pendientes su complicidad con San la Muerte y el vínculo de esa figura, no solamente con el mundo de la delincuencia vulgar, sino también con el chamanismo guaraní y africano. La recopilación exhaustiva de los chamamés del Gauchito aparecerá en la *Revista de Literaturas Populares*.

Un párrafo de Octavio Paz sintetizaría, tal vez, la intención general de este trabajo. El se refiere ahí al *mestizaje* argentino, a una invisible negación de lo indígena y lo americano:

*La exterminación de los indios en Argentina fue consecuencia de una imitación de la política norteamericana. En nombre del lema: "Gobernar es poblar", se exterminó al indio. Así, Argentina perdió algo muy importante: una sensibilidad, una manera de ver al mundo y de verse a sí misma con otros ojos [...]. Aunque tal vez la destrucción no haya sido tal. Un antropólogo francés [sic], Alfred Métraux, al comentar la actitud de algunos intelectuales argentinos, me decía: "No crea usted, Octavio, en esa patraña de que la Argentina es un país sólo poblado por colonos europeos. El mestizaje ahí fue muy grande. Lo que pasa es que los argentinos no lo saben, o lo que es más grave, no quieren saberlo. Pero todo el norte es país mestizo" (Paz: 93-94).*

Como decía el poeta surrealista Francisco Madariaga, a propósito de su entrañable "País Correntino", conforme a un testimonio trasmitido por su amigo Juan Antonio Vasco:

*"Allí", lo ha dicho en una entrevista*

*radiofónica, "el hombre lleva tres razas en la sangre: polinesia, bereber y africana". Llama polinesios a los indios guaraníes cuya estampa e idioma están vivos en la mestiza Corrientes. Lo hace buscando el origen más puro. Bereber es designación nuclear para los españoles. Africanos: gauchos negros, sobrevivientes de un triste genocidio interno (Vasco: 6)*

## Notas

1 Me refiero a Hugo Abel Bertucci, autor de La leyenda del Gauchito Gil, cuya primera mitad (I) se subtitula: El contexto histórico (1852-1874). La guerra contra el Paraguay. La segunda mitad (II), impresa en forma invertida en el mismo volumen, lleva otro subtítulo: Su vida. Su vía crucis. Su culto.

2 La película Cándido López, Los campos de batalla, de José Luis García (2005), se apoya en la larga serie narrativa de óleos dedicados a la Guerra del Paraguay, verdaderos partes de guerra elaborados por el pintor a partir de sus bocetos de campaña, años después y tras haber educado a su mano izquierda en los trabajos del pintor. La obra de Cándido López está expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires.

3 Los versos del chamamé son de María Luisa Paiz; la música, en realidad, de Roberto Galarza (que, además, interpreta la canción) y de María Luisa Paiz. La fuente de Hugo Chumbita es Marta Paiz.

4 Una analogía semejante aparece en la historia de Jesús Malverde, el bandido santo mexicano, adorado por los narcotraficantes (Flores, 2006: 135). Mañero: 'Se aplica a los animales que tienen mañas: malas costumbres'.

5 "Centro Recreativo Devotos de Antonio Gil. Antonio Gil. Publicación de nueve páginas distribuida en enero de 1999" (Bocconi y Etcheverry, 2003 88, n. 9). El estilo del testimonio indica su proveniencia de la tradición oral.

6"Antonio Gil, payubrero", de José Antonio Roma, ganadora del Concurso de la Canción Inédita. Festival del Folklore Correntino, Santo Tomé" (Bocconi y Etcheverry:, 2003: 88, n. 10). Cf. Federico R. Rainero. La cruz de Gil. Corrientes: s/e, 1990 (62-63). El compuesto es una forma poética y musical emparentada con el corrido.

7 "La búsqueda de la Tierra sin Mal [...] preocupaba a los indios desde antes de la Conquista [...]. [Esa] búsqueda [...] está esencialmente ligada a la convicción de que la tierra será nuevamente destruida [...]. Si [...] la práctica religiosa de los tupí-guaraníes se inscribió siempre en esta búsqueda [...], a la que los impulsaba la creencia en un cataclismo inminente, se puede comprender que Tupá fuera para ellos cosa sagrada entre todas: como artífice de estas destrucciones, era el verdadero dueño de su destino" (H. Clastres, 1993: 33).

8 Esta "mistificación" de lo guaraní es visible, por ejemplo, en la concepción de Meliá de la Tierra sin Mal: "El guaraní es quien busca, incansable y proféticamente, la Tierra sin Mal, su proyecto de una sociedad más solidaria y humana: la tierra de libertad para todos los hombres [...]. Donde hay una fiesta guaraní, ahí está en fin de cuentas el centro de la tierra buena y perfecta a la que se aspira" (apud Bocconi y Etcheverry, 2003: 91).

9 Otra versión, recogida por Rainero en Corrientes (versión teñida de un estilo "evangélico" y de un tono oral que ayudan a construir la imagen crística del Gauchito Gil) dice que es el propio verdugo, y no su hijo, el que se cura de su enfermedad: "Acordándose de que Gil, antes de morir, también les había dicho: 'Yo los perdono porque ustedes no son culpables, sino los que los mandaron', como última esperanza y antes de resignar sus pretensiones a la vida, evoca a quien él mismo contribuyera a quitársela, y le dice: 'Antonio, decime, si llegaste como vos querías y si estás cerca de Yara (Dios), ¿por qué no me aliviás en mi padecer?'. Al tiempo, no sólo se alivia, sino que se cura totalmente de su terrible enfermedad" (apud Bocconi y Etcheverry, 2003: 104).

10 El caso de "La Cruz Francisco López" guarda parecido con el de "La Cruz Gil": "Cuando las autoridades lo capturaron, luego de atarlo a un árbol lo degollaron. Al hacerle el tajo en el cuello, la sangre salpicó las manos de dos de los cuatro captores [...]. Uno tenía paralítica una mano; el otro tenía rígidos los dedos [...]. En el momento [en] que son salpicadas las manos, éstos [recobran], milagrosamente, el movimiento" (Arcadio, S/f.: 25).

11Consúltese, en el "Área esotérica" del sitio web "Sendero alternativo", la página "Amuletos y

talismanes".

12 Cf. "Mitos wichi" en la página web: http://www.elfolkloreargentino.com/creenciasysupersticiones.htm# .

13 Cf., en el sitio web "Folklore / Tradiciones" (sección "Supersticiones y leyendas"), "Leyendas guaraníes". Sobre el dios Añá, el Diccionario folklórico de Coluccio señala: "Dentro de la mitología guaraní, el dios Añá o Añangá es el genio del mal [...], un espíritu menos claro y preciso que el de Tupá. Era el espíritu malo por excelencia, ya que molesta a los hombres y se lleva a los niños cuando acuden a buscar agua a las fuentes [...]. En los pueblos que hablan guaraní, una de las peores ofensas que pueden inferirse es llamar a alguien Añá memby, o sea: 'Hijo del Diablo', y [...] ello da origen a riñas de sangrientos saldos" (s.v. "Añá").

14 Sobre este vínculo, cf. la continuación de este trabajo en mi libro en preparación: Gauchos y demonios.

15 También otro "gaucho milagroso", el correntino Isidro Velázquez, que puso en jaque a la policía del Chaco entre 1962 y 1967, tenía, según se dice, poderes hipnóticos: "La leyenda atribuye poderes mágicos a Isidro Velázquez: las puntas de su pañuelo le indicaban por dónde venía la patrulla policial y le permitían eludir el cerco; su sapucay -- grito de guerra-- inmovilizaba a los perseguidores que lo oían; su mirada tenía asimismo, poder inmovilizante" (Carri, 2001: 39). En una ocasión en que Velázquez venía huyendo por el monte, el baqueano que cooperaba con la policía la condujo a un sitio en que podía emboscarlo, pero allí, "por miedo, o porque el arma se le trabó, no hizo fuego, y Velázquez consiguió huir. La leyenda atribuye la huida de Velázquez a los poderes mágicos de su mirada, que, al fijarse en el baquean, lo paralizó, inutilizando su arma" (Carri, 2001: 40).

## Bibliografía


ARCADIO. Antonio **Gil, El Gauchito. Historias, leyendas, oraciones, milagros, pedidos**. (S/f.) Mercedes, Centro Recreativo de Devotos de la Cruz Gil

_____ (S/f). **El culto a San La Muerte, El Santito. Leyendas, historias, oraciones y ritos**. Buenos Aires, Siete Llaves.

BERTUCCI, Hugo Abel. (2004) La leyenda del Gauchito Gil. El contexto histórico (1852-1874). La guerra contra el Paraguay. Buenos Aires, GEEAR.

_____. (2004) **La leyenda del Gauchito Gil. Su vida. Su vía crucis. Su culto.** Buenos Aires: GEEAR.

BOCCONI, Diego Oscar y María Paula ETCHEVERRY. (2003) "Chamigo Gil". Rubén Dri (coord).**Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular.** Buenos Aires, Biblos, pp. 79-119.

CARASSAI, Sebastián. (2003) "San La Muerte, el santo non sancto: pertenecer tiene sus privilegios". Rubén Dri (coord). **Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular.** Buenos Aires: Biblos, pp. 145-200.

CARRI, Roberto. Isidro Velázquez. (2001) [1968]. **Formas pre revolucionarias de la violencia** Buenos Aires, Colihue.

CHUMBITA, Hugo. (1995) "Bandoleros santificados". **Todo es Historia** 340 pp.1-14. Sitio en internet: El Ortiba : www.galeon.com/elortiba/pdf/chumbita2.pdf

CLASTRES, Hélène. (1993) **La Tierra sin Mal. El profetismo tupí-guaraní.** 2ª edición. Trad. Viviana Ackermann. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

CLASTRES, Pierre. (1993) **La palabra luminosa. Mitos y cantos sagrados de los guaraníes.** Trad. María Eugenia Valentié. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

COLUCCIO, Félix. (1964) **Diccionario folklórico argentino.** Primera edición popular. 2 vols. Colaboración Susana B. Coluccio. Buenos Aires, Luis Lasserre.

FLORES, Enrique. (2006) **"Malverde: exvotos, plegarias y corridos"**. Philippe Reynés y Bruce Kohler, coord. **Paroles et musique dans le monde hispanique.** Paris: Indigo. Université de Picardie Jules Verne, pp. 133-148.

GALARZA, Roberto (intérprete) (1978). **Angélica.** Buenos Aires, Diorama.

GALARZA, Tránsito. (1999) **Los poderes del Gauchito Gil. Nuestro primer santo telúrico.** Buenos Aires, Libro Latino.

GARCÍA, José Luis. (2006) Cándido López. **Los campos de batalla** [DVD]. Buenos Aires, SBP.

GRAZIANO, Frank. (2007) "Gauchito Gil". **Cultures of Devotion. Folk Saints on Spanish America**. Oxford: Oxford University Press, pp. 113-140.

HOBSBAWN, Eric. **Bandidos**. Trad. Jordi Beltrán, Maria Dolores Folch y Joaquim Sempere. Barcelona, Crítica.

_____. (2001) **Rebeldes primitivos. Estudio de las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX**. Trad. Joaquín Romero Maura. Barcelona, Crítica.

PAIZ, Marta. (1988) **Corrientes y el santoral profano.** Buenos Aires, Plus Ultra, pp. 25-32.

PAZ, Octavio. (1990) **Pasión crítica**. Madrid: Seix Barral.

POMER, León. (2007) **Historias de gauchos y gauchisoldados.** Buenos Aires, Colihue.

SARMIENTO, Domingo Faustino. (2007) **Facundo.** Buenos Aires, Booket.

VASCO, Juan Antonio. (1983) "Un *chasqui* de guerra celeste y otro colorado". "Prólogo" Francisco MADARIAGA. **Poemas.** Caracas: Fundarte. 5-8.

ZINI, Julián. (1999) **La Cruz Gil. El culto popular al Gauchito Gil.** Testimonios y documentos. Buenos Aires, Camino Real.

# Símbolos en acción en relatos orales del NOA (1940-1998): la manifestación narrativa de las relaciones entre simbología religiosa, vida cotidiana y dinámica económica/ecológica [1]

*Julia Costilla**

Entendiendo que la narrativa oral tradicional puede expresar rasgos del contexto sociocultural donde circula y manifestar actitudes y comportamientos de las personas frente a las entidades simbólicas que las rodean, el presente trabajo tiene por objetivo aproximarse, a través de lo que sugiere un determinado corpus de relatos orales del noroeste argentino, a la manera en que operan los símbolos en la dimensión más cotidiana y empírica de la vida humana. ¿Cómo se expresa en los relatos la fuerza o eficacia del símbolo en relación con sus efectos sociales y su operacionalidad sobre la dinámica social? De esta forma, se desglosarán y considerarán, en tres órdenes distintos -en las relaciones sociales, en los aspectos socioeconómicos y en la dimensión cósmica-, las implicancias de estas relaciones entre simbología religiosa y dinámica social inferidas a partir de las narrativas.

Palabras clave: narrativa oral - simbología religiosa - noroeste argentino - eficacia simbólica

## Introducción y consideraciones preliminares

Es sabido que las narrativas orales constituyen un material fundamental para acceder a la cosmovisión del grupo humano donde circulan y comprender su universo de significación: conceptos de espacio y tiempo, maneras de interpretar la historia, valores culturales, concepciones y prácticas religiosas, etc. En este sentido, podemos reconocer en los relatos orales tradicionales la textualización, actualización y metaforización de elementos que dan cuenta de la cosmovisión y de la historia de quienes los producen y reproducen.[1]

Dentro de estas posibilidades de análisis, los relatos ofrecen un especial acceso al universo simbólico de esa cosmovisión a la cual refieren, con lo cual podemos abordar un estudio de las narrativas orales enfocado en los símbolos que éstas despliegan. Recuperando las definiciones clásicas, entendemos por símbolo una entidad que permite la representación, condensación y unificación de múltiples y hasta dispares significados -manifiestos y ocultos- bajo un mismo significante material (sea éste un objeto, una imagen, una práctica, un hecho, un ser o una expresión) (cfr. Ricoeur 1976, Turner 1980, Geertz 1987, Urbano 1993, Gruzinski 1991, Eliade 1983). Por esa capacidad para abarcar distintos sentidos, los símbolos permiten a los sujetos interpretar y ordenar significativamente su experiencia, a la vez que contribuyen a la organización de la conducta individual y a la regulación de las fricciones del sistema social.[2]

Nuestra premisa entonces es que la existencia de una entidad simbólica debe considerarse siempre en términos de efectos concretos en la vida social cotidiana. Partiendo de este planteo, hemos abordado los relatos desde un interés específico: la manifestación narrativa de la eficacia simbólica; ¿cómo se expresa en los relatos la fuerza o eficacia del símbolo en relación con sus efectos sociales y su operacionalidad sobre la dinámica social? Movilizado por estas inquietudes, el objetivo de este trabajo será realizar una aproximación, a partir de lo que sugieren los cuentos y leyendas de la tradición oral del noroeste argentino, a la

* Sección Etnohistoria, ICA, FFyL, Universidad de Bs. As. Correo electrónico: juliacostilla@hotmail.com

manera en que operan los símbolos en la dimensión más empírica y cotidiana de la vida humana. También ha sido nuestra intención revalorizar el papel de los relatos orales en tanto *fuentes* (Poderti 1996) para la Antropología[3], particularmente a través de una recuperación del valioso y exhaustivo archivo de narrativa tradicional que se ha venido conformando en nuestro país a partir de distintas recopilaciones realizadas y editadas desde principios del siglo XX.[4]

Recurriendo a estas compilaciones, el corpus de relatos[5] con los cuales trabajamos ha sido delimitado en función de dos criterios básicos: a) la inclusión de datos sobre el narrador y sobre el contexto espacio-temporal en que fueron recogidos los relatos; b) la reproducción de los términos y expresiones del narrador. De esta manera, hemos seleccionado cinco trabajos: 1) las dos compilaciones de cuentos de la investigadora y folklorista Susana Chertrudi[6], recopilados por distintos investigadores del Instituto Nacional de Antropología entre 1944 y 1964 - Augusto Raúl Cortazar, Santiago Alberto Bilbao, Jorge Aníbal Bracco y Miguel Hángel González- y otros tomados de la "Encuesta General del Magisterio de 1921"; 2) la obra de la doctora Berta E. Vidal de Battini[7], que reúne en diez tomos versiones de cuentos y leyendas compiladas por la misma autora en distintas provincias argentinas; 3) el trabajo de la investigadora Margarita Fleming de Cornejo[8] (en este caso utilizamos los dos últimos tomos) que transcribe diferentes tipos de relatos recogidos por la autora en la provincia de Salta; 4) la obra de las investigadoras Silvia García y Diana Rolandi[9], que nos presenta distintos cuentos ligados a la vida cotidiana de tres mujeres de la localidad catamarqueña de Antofagasta de la Sierra; 5) y el libro de la doctora María Gabriela Morgante[10], una compilación de relatos orales recogidos por ella misma a partir de una serie de entrevistas realizadas en el año 1982 en la localidad de Coranzulí (provincia de Jujuy). Recorriendo estas recopilaciones en el orden en que han sido elaboradas y editadas se puede apreciar una progresiva aproximación y apertura hacia el registro de la oralidad[11] y de las variaciones contextuales. Estas características, a su vez, reflejan los cambios en el paradigma del Folclore: una preocupación cada vez mayor por las particularidades del contexto local donde esos relatos circulan y menor por el ajuste de la narrativa a parámetros y clasificaciones internacionales (Palleiro 2005).[12]

Dentro de este corpus, para acotar un espacio geográfico nos detuvimos en aquellos relatos que fueron obtenidos en las provincias del noroeste argentino -aún cuando la difusión de éstos, como la de cualquier otra expresión cultural, trascienda las fronteras político-administrativas-. Entendemos por noroeste argentino a la región que comprende a las provincias de Jujuy, Tucumán, Catamarca, centro y oeste de Salta y parte de Santiago del Estero. La misma coincide prácticamente con el espacio que abarcaba la intendencia de Salta del Tucumán creada en 1783 (ciudad de Salta y subdelegaciones de San Miguel de Tucumán, Santiago del Estero, San Fernando del Valle de Catamarca, San Salvador de Jujuy, San Ramón de la Nueva Orán y de la Puna), como así también con la jurisdicción del Obispado de Salta establecido en 1806. En el Mapa 1, se indican las distintas localidades donde fueron recogidos los relatos utilizados.

Tomar esta vasta región como unidad geográfica de referencia conlleva no pocas dificultades metodológicas y epistemológicas que sin duda podrían haberse salvado con un enfoque más acotado espacialmente. No obstante, si bien reconocemos la heterogeneidad interna y las variaciones socioculturales provinciales y locales, nuestra intención ha sido enfatizar en aquellos rasgos cosmovisionales que se comparten (algunos característicos de las poblaciones de esta región, y otros identificables también en otras áreas). Detrás de esa diversidad, encontramos creencias y prácticas que permiten pensar en un horizonte simbólico-religioso compartido, ligado principalmente a una historia sociocultural común y a la integración del NOA dentro del contexto mayor del área andina americana, un espacio que se mantuvo interrelacionado por varios siglos (sobre todo a partir de la expansión incaica). Entre los principales procesos y factores que explican esta trayectoria histórica y ese horizonte sociocultural compartidos podemos puntualizar los siguientes hechos: las sucesivas irrupciones e imposiciones culturales

producto de la expansión incaica y del posterior proceso de conquista y colonización hispana[13]; el consecuente accionar evangelizador de las órdenes religiosas que allí ingresaron[14]; las políticas del estado republicano con sus estrategias uniformizantes, homogeneizadoras y centralizadoras ligadas a la construcción de nación, a la "invención" de una identidad común y a la creación de una ciudadanía nacional[15]; las migraciones internas, vinculadas al particular devenir histórico de dominación, expropiación y explotación. En comparación con otras regiones argentinas, algunos antropólogos han señalando que en el NOA habría sido más eficaz el proceso de "aculturación", en tanto los pobladores rurales comparten similares patrones culturales y formas de organización comunitaria, observándose un alto grado de mestizaje cultural y la pérdida de muchas lenguas indígenas (Serbín 1981, Bartolomé 1985).

Entendemos también las dificultades y riesgos que implica trabajar con una unidad temporal tan amplia: desde los primeros años de la década de 1940 hasta fines del siglo XX, un extenso período definido a partir de los años en que fueron recolectados los relatos del corpus seleccionado. Nuevamente en este punto, sabemos que comprende momentos históricos muy distintos con procesos particulares al interior de cada una de las provincias involucradas; no obstante, nuestro trabajo se ha centrado en aquellas continuidades a nivel simbólico-religioso que pueden desprenderse de las narrativas analizadas. Volveremos sobre este punto.

Con respecto al manejo de las fuentes y al enfoque con el cual fueron abordadas, mis objetivos apuntaron a un análisis hermenéutico de los contenidos simbólicos presentes en la dimensión *textual* del relato, más allá de las características contextuales y pragmáticas de su enunciación.[16] Esto amerita detenernos en algunas precisiones teórico-metodológicas que considero relevantes.

En principio, al estar mi análisis circunscripto al trabajo con *textos testimonial-mente folclóricos*, esto es, autonomizados de la oralidad y reproducidos en una circulación secundaria (siguiendo la diferenciación de Stella Longo 2001), nos enfrentamos a por lo menos dos *descontextualizaciones:* aquella que subyace a las propias fuentes, a la compilación de relatos que ya supone sacar de contexto a la narrativa para cristalizarla en un *texto testimonialmente folclórico*; y aquella que deriva de la posterior instancia analítica, de la conformación de un corpus con fuentes producidas en diferentes momentos y para distintos lugares.

En cuanto al análisis de los símbolos, cuando se trabaja con narrativas podemos ubicarlo en el nivel o campo de significación *posicional*, aquel que define las relaciones estructurales de los símbolos entre sí (Turner 1980 y 1967 en Urbano 1993). Para Turner, la única vía de acceso a los símbolos desde este nivel es la *interpretativa*: la reconstrucción por parte del investigador del comportamiento contextual de los símbolos, en este caso dentro de la dimensión narrativa, a partir de un análisis previo de la sociedad en cuestión. De esta manera, el conocimiento acerca de la propia interpretación de los nativos y de las características observables de la acción simbólica, ha sido obtenido a través de una investigación bibliográfica crítica sobre el marco cosmovisional y sociocultural local.

Desde otro lugar, y atendiendo al plano narrativo, Paul Ricoeur (1985: 81) sostiene que "lo que se debe comprender en un relato no es, primeramente, al que habla detrás del texto, sino aquello de lo cual se habla […] la especie de mundo que la obra despliega de alguna manera delante del texto". Siguiendo estas ideas, nuestra tarea consiste en describir analíticamente lo que sucede en la dimensión narrativa para poder ofrecer una idea aproximada de cómo es este "mundo de los relatos". Y aunque el arco de lo posible sea mucho más amplio en este mundo, de alguna manera se vincula con el mundo humano de la acción, rehaciéndolo. En este sentido, el mundo del texto es el mundo de los trayectos posibles de la acción real (Ricoeur *op. cit*.), nos presenta situaciones casi siempre inspiradas en el contexto histórico, económico y sociocultural de las poblaciones donde esos textos circulan.

Finalmente, puntualizaremos que en este "mundo de los relatos" nuestra mirada se ha detenido particularmente en la simbología de tipo religiosa, en virtud de un interés subyacente

ligado al análisis de las relaciones entre simbología cristiana y simbología local (distinción operativa y *metodológica* aplicada al contenido simbólico de un único universo religioso pasible de ser caracterizado en términos de *cristianismo indígena*) [17]. Por un lado entonces, las entidades simbólicas que consideraremos se relacionan entre sí dentro de un *sistema* religioso (Geertz op. cit.) sumamente complejo y dinámico. Y por otra parte, al trabajar con relatos debemos tener en cuenta además que tanto en el interior de éstos como en la *inter-textualidad* los símbolos se (sobre) cargan con significados ligados al contexto espacial y temporal de la narración y a los personajes que intervienen. De ahí que sea sólo en esta inter-textualidad, en el conjunto de relatos, que un cuento o leyenda particular puede ser comprendido e interpretado con mayor profundidad. El análisis de los símbolos religiosos, de esta forma, ha debido considerar las relaciones entre ellos no sólo dentro del sistema al cual pertenecen sino también en el contexto de los relatos en donde aparecen.

En la primera parte del trabajo introduciremos el tema de la relación entre simbología religiosa y dinámica social a partir de dos puntos: primero, una descripción de las actitudes y comportamientos de los sujetos frente a la simbología religiosa que se observan en los relatos considerados; a continuación, un análisis de las consecuencias sobre la regulación social que pueden desprenderse de los significados asociados a la simbología cristiana-indígena en cuestión. En la segunda parte, se analizarán las implicancias de tales actitudes y condicionamientos en tres órdenes distintos: en las relaciones sociales, en los aspectos socioeconómicos y en la dimensión cósmica. Para ello, vincularemos las creencias y prácticas religiosas que revelan y evocan los relatos con aquellas que se han observado y analizado a través del trabajo etnográfico en poblaciones del NOA. Finalmente, esbozaremos una reflexión sobre el tema de las relaciones entre religiosidad y sociedad considerando, a la luz de las situaciones analizadas a partir de la narrativa, las orientaciones teóricas clásicas que han aborda-do esta temática.

## 1- La eficacia simbólica en el mundo del relato: simbología religiosa y dinámica social

Como señalamos en la introducción, es indiscutible que los relatos orales tradicionales poseen una alta significación en las sociedades actuales, razón por la cual podemos acceder a través de ellos a los valores culturales de una comunidad, a sus actitudes hacia los códigos y transgresiones sociales -qué comportamientos, y de qué manera, son reprobados- y a sus reacciones ante los cambios y las presiones institucionales. También, en la medida en que muestran la integración del ser humano en el contexto socio-ambiental y las relaciones ser humano-deidades, nos pueden expresar temores e inquietudes de los sujetos con relación a los peligros atribuidos a ciertos elementos de su entorno y a sus concepciones religiosas (Blache op.cit., Gutmann op. cit.). A continuación, describiremos cómo se manifiesta en los relatos el efecto de los símbolos en el comportamiento humano, para luego reflexionar acerca de la posible intervención de esta dinámica simbólica en la motivación de condicionamientos sociales.

### *a) Actitudes y comportamientos frente a la presencia de lo sagrado*

La actitud humana consecuente con el carácter general de las deidades y seres numinosos[18] que aparecen en la narrativa es de respeto, veneración y temor. En varias ocasiones, por ejemplo, los personajes de los relatos -y los mismos narradores- adjudican las desgracias, eventos climáticos perjudiciales, accidentes y muertes a la desaprobación de los seres sagrados más potentes -Dios, el Diablo, la *Pacha-mama*-. Al mismo tiempo, profesan una fuerte veneración sobre aquellos que manifiestan potencias milagrosas en términos favorables a sus necesidades: vírgenes, santos y almas, principalmente. Frente a estos seres, el temor y la veneración con que responden las personas se expresan fundamentalmente a través de dos canales: el rezo y la ofrenda. El primero, para pedir ayuda a quienes pueden brindarla -Dios, la Virgen, las almas, Jesús y la *Pachamama*- y en particular para pedirles perdón a quienes infunden mayor temor en las personas por su capacidad de infligir severos castigos: Dios, la *Pachamama* y la Virgen. El segundo, para invocar a estas potencias y

corresponderles su dadivosidad; como así también para propiciar y complacer a las más irritables: la *Pachamama* a través de ciertos elementos del paisaje, Dios, la Virgen y los muertos.[19]

Asimismo, por lo que se desprende de los cuentos y leyendas considerados, la mayoría de las entidades simbólicas parecen provocar, en distintos grados y por distintas causas, sensaciones de temor en las personas. Algunos personajes, como la Virgen y los santos, logran generarlas en tanto pueden hacer sentir su ira con maldiciones y castigos; otros, como la *Pachamama*, *Coquena*, *Yastay*, los *dueños* y *madres* del paisaje y los *antiguos*, resultan aun más peligrosos por la mayor severidad de sus sanciones, pudiendo enfermar y hasta matar. Los seres más temidos son el Diablo, los muertos o espíritus -fundamentalmente *condenados*- y personajes locales como el *ucumar* -el hombre-oso- y el *ukako*[20]. También las *salamancas*, el sonido de ciertas campanas y los vientos fuertes, pueden ser lugares y elementos tenebrosos que movilizan a las personas a raíz de los misterios y peligros que encierran.[21] La manera en que los sujetos reaccionan frente a aquello que genera temor, y logran manejar sus miedos, está ligada en principio a la realización de ciertas prácticas *preventivas*: por ejemplo, rituales cotidianos que buscan propiciar a seres como la *Pachamama* y el *ukako* o ritos más puntuales para evitar que la primera pueda *pillar* en su día. Pero ante la presencia inminente de algo peligroso y aterrador las personas acuden a otras armas: cruces y crucifijos, rosarios, agua bendita y sal son utilizados como defensa por sus propiedades para ahuyentar a lo diabólico y/o peligroso, aunque para detener -y salvar- a duendes y *condenados*[22] también sirven un río o acequia con agua, un lazo o un espejo. Otra forma en que los sujetos actúan ante estas situaciones es rezando y confesándose, como una manera de resguardarse entrando en contacto con lo divino.[23]

*b) Regulaciones y normatividad en torno al accionar de los símbolos*

Víctor Turner (1980) señalaba que la eficacia simbólica deriva de la regulación de las fricciones del sistema social y de las desviaciones individuales. En este sentido, el tema de la normativa social y moral parece atravesar, desde distintos ángulos, a la mayoría de los relatos; en muchos casos porque evidencian la manera en que son percibidas y castigadas las imprudencias y transgresiones sociales más frecuentes: envidia, avaricia, ambición, mentira, hurto, inclemencia, curiosidad, entre otras. Fundamentalmente esto se observa en la forma en que las potencias reaccionan frente al comportamiento humano haciéndoles saber su voluntad. También las circunstancias de contravención que rodean a la permanencia de ciertos difuntos en el plano terrenal han llevado a algunos autores a sostener que estos cuentos sobre almas condenadas cumplen una función de *control social* (Arguedas 1961); volveremos sobre este tema. Por lo pronto, parece desprenderse de los relatos una clara delimitación entre *buenas* y *malas* acciones, que termina determinando el destino final -celestial o infernal- de las almas humanas.

En otro sentido, el control que ejercen los seres sagrados sobre los humanos se hace visible en la obligatoriedad que reviste a la mayoría de las prácticas de agradecimiento y propiciación, inmersas en una relación de reciprocidad que regula la conducta humana hacia las divinidades. También puede derivar de la normatividad que encierra el culto a ciertos personajes locales como *Coquena*, quien vigila la extracción de riquezas minerales y la caza de animales silvestres -procurando que sólo se realice por necesidad, sin armas de fuego y *challando*[23] previamente-. De la misma manera, el resto de las fuerzas sagradas locales -la *Pachamama*, el *Yastay*, los *dueños* y *madres* del paisaje, ciertas lagunas, los *ojos de agua*, y los cerros-[24] cuidan y defienden sus dominios -los distintos recursos de la fauna y el paisaje local- de la acción humana intrusiva con advertencias y castigos. Aunque de alguna manera estas creencias pueden influir en un mejor aprovechamiento de los recursos locales (ver Rabey y Merlino 1983), en qué medida esto deviene regulación del equilibrio ecológico es una pregunta que requiere un análisis más profundo del contexto socioeconómico local.

Por otro lado, en las descripciones sobre ciertas entidades de la simbología cristiana, se advierten significados que parecen orientarse hacia un reforzamiento de los mandatos de esta

religión. Esto, por ejemplo, se observa en las explicaciones que los relatos ofrecen acerca del origen del duende y del limbo, ligados al incumplimiento de una práctica cristiana central: el bautismo. Otros relatos dan cuenta de cómo son acatados ciertos preceptos cristianos: por ejemplo, aquellos donde las personas se confiesan para pedir perdón por sus pecados, y aquel que describe la "simulación" de un bautismo con un muñeco de masa, donde se respetan las formas rituales del cristianismo -los rezos, el agua bendita y la criatura-.[25]

Además, el hecho de que ciertas horas del día y ciertos lugares -como *angostos* y sitios oscuros, subterráneos, solitarios y alejados- sean concebidos como más propicios a la aparición de seres terribles[26] puede ser entendido en términos de condicionamiento, puesto que el temor que generan puede influir en la conducta de las personas. Asimismo, los *antigales* son sitios peligrosos debido a los castigos que a través de ellos pueden sufrir quienes no manifiestan el debido respeto hacia las potencias que albergan: los *antiguos* y la tierra. Como ejemplo, podemos citar un relato de la Puna jujeña titulado "*Un curita interesado (o un castigo del antiguo)"* (Morgante 2001: 245), donde un cura encuentra un *antigal* cuando excavaba interesado en sus riquezas, y como vendió las "artesanías" sin darle nada a los "*antigüitos"* empezó al cabo de un tiempo a sentirse muy mal hasta que murió. Se observa entonces cómo se exige una actitud de respeto frente a estos sitios y a sus restos arqueológicos, siendo condenable no sólo el acto de hurgarles sino incluso el de permanecer mucho tiempo sobre ellos[27].

En definitiva, la simbología religiosa, en la medida en que condensa simultáneamente sentidos de orden normativo y emocional (Turner 1980), presenta "implicaciones para la dirección de la conducta humana" (Geertz 1987: 118) generando motivaciones que pueden redundar en condicionamientos sociales. De esta forma, las creencias que envuelve una cosmovisión, expresadas en este caso en la narrativa oral, suelen contener pautas sociales que pueden influir en el comportamiento humano. No debemos olvidar tampoco que la constitución y percepción de un espacio o entidad simbólica como sagrada o peligrosa no surge espontáneamente a partir de sus cualidades inherentes; está, por el contrario, fundada en relaciones sociales y contextos históricos concretos, siendo un resultado de las conductas del mismo cuerpo social que experimenta esas sensaciones de temor y devoción.

## 2- Implicancias y consecuencias de la operacionalidad del símbolo

En este punto, desglosaremos las distintas implicancias -sociales, económicas y cósmicas- que evocan los relatos respecto a la relación entre simbología religiosa y dinámica social. Nuestro propósito, entonces, ha sido identificar cuáles son los efectos concretos, en tres órdenes distintos -en las relaciones sociales, en la dinámica económica/ecológica y en el orden cósmico-, de los significados asociados a la simbología cristiana-indígena presente en los relatos.[28] A tal efecto, hemos trabajado desde dos instancias básicas a partir de las cuales pueden desentrañarse estas implicancias: las creencias, respecto a las cuales destacamos la necesidad de atender a las *consecuencias* de que la gente perciba algo como real o crea que algo es verdadero, más allá de su verdad fáctica[29] (Alver 1995); y las prácticas simbólicas, íntimamente ligadas a las creencias que las movilizan y a la noción de *eficacia simbólica* de los ritos (Turner 1980, Lévi-Strauss 1984). En relación a éstos últimos, quisiéramos señalar también que, más allá de sus funciones sociales y sus efectos concretos (prevenir, propiciar, etc.), los ritos no deben ser entendidos *sólo* como *medios* para llegar a un fin (Leiris en Dianteill 2008), puesto que en tanto *hechos sociales* (Durkheim 1985) adquieren una especial obligatoriedad que puede volverlos *fines* en sí mismos, actos necesarios independientemente de su funcionalidad.

### *a) Implicancias en las relaciones sociales*

Respecto a las creencias, encontramos aquellas que parecen contribuir al establecimiento de lazos sociales: por ejemplo, la concepción de los santos como espíritus protectores y de las vírgenes como patronas de una determinada comunidad. Asimismo, la creencia en los milagros de estos santos y vírgenes, como así también los de ciertas almas, alimenta y

reproduce la devoción en tanto fenómeno colectivo.[30] Otros relatos dan cuenta de cómo son percibidas y valorizadas ciertas relaciones interpersonales: un "mal vecino", por ejemplo, es entendido como la peor calamidad que puede sufrir una persona; y en una serie de cuentos se hace referencia a imágenes que representan a los "hombres malvados" o "malos compadres" que pelean y a las "malas comadres" que "no se respetan como deben" y "viven ofendiéndose", lo cual podría estar sugiriendo una particular orientación moral respecto de ciertos comportamientos sociales.[31]

Atendiendo a las prácticas, tanto los rituales ligados al culto de los muertos como el bautismo estimulan el establecimiento y la revitalización de redes sociales. En los primeros, asociados al día de *todos santos* y a los momentos del velorio y *lavatorio* de los difuntos[32], porque implican la intervención no sólo de los deudos directos sino también de los compadres y vecinos. En el bautismo, porque es el rito por el cual se instituyen dichos compadrazgos o parentescos espirituales[33], relaciones consolidadas como fuerzas cohesionantes y mecanismos de interacción socio-económica de gran valor para las comunidades indígenas (Costa 1994, Baez 1996) en razón de las obligaciones y derechos que suponen. Otras prácticas rituales manifiestan la capacidad de fomentar unión entre las personas y de reafirmar sentidos de pertenencia comunitaria. Tal es el caso de las festividades ligadas a la veneración de los santos y vírgenes locales[34], cuyo carácter integrador se expresa en la reunión de distintos grupos sociales bajo el mismo símbolo cristiano. Asimismo, por su poder de convocatoria, son también ocasiones que invitan a la conformación de núcleos de relaciones sociales.

*b) Implicancias en la dimensión socio-económica*[35]

En relación con las creencias, una característica común a muchos seres sagrados es su capacidad para intervenir sobre el clima, el trabajo, las cosechas, la crianza de animales, la fertilidad y la reproducción de la vida en general, lo que puede inducir una particular forma de explicar y asumir las adversidades ecológicas y económicas, entre otras. A esto se suma aquello que señalamos anteriormente acerca de que la mayoría de estos seres defienden sus dominios frente a la depredación humana, imponiendo constricciones al usufructo indiscriminado de los recursos del medio ambiente. Respecto de las desigualdades socioeconómicas, el personaje del *familiar*[36] aparece estrechamente ligado al enriquecimiento rápido y desmedido de ciertas personas y a los contextos de explotación humana en ingenios, minas y otras propiedades: según la narrativa, los dueños o patrones de las mismas establecen "contratos" con este Diablo-*familiar* para obtener y multiplicar sus riquezas a cambio de "alimentarlo" con sus propios trabajadores.[37] En los relatos se expresa el temor de los trabajadores hacia esta figura y la manera en que es utilizado para explicar ciertas muertes y adquisiciones materiales[38] -por eso Ricardo Santillán Güemes (2004) sostiene que la creencia en la existencia de este personaje podría estar implicando una resolución simbólica de las contradicciones socioeconómicas entre patrones y obreros-. Otras formas por las que se considera que la gente puede adquirir beneficios económicos son los contra-tos con el *Yastay*, el contacto visual con ciertos *dueños* y *madres* del paisaje, y la participación en las *salamancas*; también se cree que la *luz mala* indica con su aparición la presencia de riquezas ocultas.[39] Cabe preguntarse, entonces, en qué medida estas conceptualizaciones sobre el enriquecimiento humano pueden influir en una asimilación de las desigualdades sociales. A la vez, encontramos relatos que (re) presentan una particular concepción de las diferencias entre ricos y pobres: unos bueyes flacos en un alfalfar florido simbolizan la hacienda de los primeros -o la avaricia- y las almas que están en infierno, mientras que unos bueyes gordos en un pedregal simbolizan la hacienda de los según-dos -o la pobreza- y las almas que gozan de la gracia de Dios[40]; constituyéndose así, en la intertextualidad, las sugestivas vinculaciones riqueza/condenación y pobreza/salvación.

En cuanto a las prácticas, el sentido de los ritos que describen los relatos parece orientarse mayormente hacia la obtención de buenos resultados a nivel económico: ya sea los actos de *corpachar*, *challar* y *hospedar* a la tierra o a los cerros, como las ofrendas para las deidades

y almas, lo que se busca es conseguir el favor de quienes no sólo pueden infligir severos castigos sino también intervenir en la producción y reproducción de la vida.[41] En efecto, varios autores resaltan la indivisibilidad temporal entre la actividad de culto y la actividad productiva: el ciclo anual se encuentra marcado por las condiciones ambientales que rigen al ciclo agrario (de diciembre a marzo: época de abundancia, templada y húmeda; de abril a noviembre: época de escasez, fría y seca); y éste a su vez condiciona al ciclo ritual y hasta al tipo de vida que se lleva en cada una de sus épocas (en la primera: señaladas y carnaval, vida social intensa y eufórica; en la segunda: celebraciones de la Pachamama, *todos santos* y los difuntos, dispersión familiar y seriedad).[42]

*c) Implicancias en el orden cósmico*

Una de las consecuencias más significativas en este orden de la manera en que, según las narrativas, se comportan los sujetos frente a los seres sagrados y conciben su relación con todo aquello que los rodea es, como sostiene Margit Gutmann (1993), la de vivir *con* la tierra, los animales, las plantas y el universo -lo cual se opone bastante a la visión bíblica que exhorta a los humanos a vivir sometiendo a la tierra y a todos los seres vivos que la habitan.[43] No obstante, para ciertos contextos locales algunos autores señalan que es posible percibir un cambio en la relación entre los humanos y el entorno natural, volviéndose un vínculo más de tipo sujeto-objeto.[44]

Otra cuestión que recorre a los relatos de manera subyacente es la oposición *orden* versus *caos*, que en los códigos cristianos equivale al enfrentamiento cósmico entre el *bien* y el *mal*.[45] Gran parte de los seres sagrados que presenta la narrativa -tanto cristianos como indígenas- manifiestan cualidades opuestas: como bondad y agresividad o compasión y vengatividad. Si consideramos el aporte que Rudolf Otto (1925) y Mircea Eliade (1954) ofrecen al tratamiento de la ambivalencia de lo numinoso, la ambigüedad contradictoria que parece rodear a estos seres se desvanece cuando entendemos que la condensación de rasgos contrastantes es inherente a cualquier entidad sagrada. Más allá de las disquisiciones acerca del papel del cristianismo en la resignificación y *maniqueización* de estas fuerzas opuestas (ver Santillán Güemes 2004), lo interesante es atender a cómo coexisten en una dinámica de interdependencia mutua, y a cómo esta dialéctica entre *orden* y *caos* -entre el *bien* y el *mal*- resulta necesaria para el sostenimiento del equilibrio cósmico. Respecto de las prácticas que por sus significados contribuyen al (re)establecimiento de este equilibrio, los autores hacen referencia a muchos ritos descriptos en la narrativa: el velatorio y *lavatorio* de los difuntos, la colocación de velas y flores a las almas, y la ofrenda en general (Cfr. Bianchetti 1982, Chapp, *et al.* 1991, Marzal 1992, Krause Yornet 1996, Baez 1996).

## Consideraciones finales

La intención de este trabajo ha sido presentar, siguiendo a la narrativa tradicional del NOA, algunos tópicos que conducen por distintas vías de aproximación al tema de las relaciones entre simbología religiosa y dinámica social.

Asimismo, hemos expuesto a través de diversos ejemplos, que los relatos orales que circulan en una población pueden manifestar, de manera cristalizada, cómo operan los símbolos religiosos en la vida cotidiana de las personas, qué efectos causan en el comportamiento humano y qué consecuencias se desprenden de estos efectos en distintas dimensiones de la realidad social.

Contemplando las propuestas teóricas más clásicas respecto de las relaciones entre religiosidad y sociedad –a) la perspectiva marxista de la religión, como ideología enmascarad ora y como falsa conciencia; b) la durkheimiana, como fuente de representaciones colectivas y de fuerzas cohesionantes; c) y la geertziana, como sistema simbólico y cosmo-visional-[47], es claro que refieren a diferentes aspectos de la religión y a las variadas formas que estas relaciones pueden asumir. Veamos algunos ejemplos. a) Hemos observado que las creencias y prácticas que rodean a ciertos símbolos religiosos, como santos, vírgenes y almas milagrosas, manifiestan una especial potencialidad para fomentar la cohesión social y estimular el establecimiento de lazos sociales. b) Al mismo tiempo, se han podido vislumbrar ciertos indicios de enmascaramiento de contradicciones sociales en los significados asociados a personajes como el *Familiar,* el

Diablo, la *Pachamama*, *Coquena*, *Yastay*, Dios, los santos y los *dueños* y *madres* del paisaje: seres muy disímiles que comparten la cualidad de remitir a una particular forma de explicar y asumir ciertas condiciones y sucesos de la vida. De esta manera, pueden canalizarse tensiones sociales y económicas muy fuertes -ligadas por ejemplo a la explotación irracional de los recursos humanos y naturales, al desempleo, al desinterés estatal y al deterioro irreversible del medio ambiente- a través de cauces simbólicos que las reformulan en términos religiosos. c) Por otra parte, y fundamentalmente, la simbología religiosa ofrece un marco conceptual a través del cual la sociedad puede concebirse a sí misma y a las relaciones con su entorno: como ya indicamos, en este caso se percibe un orden cósmico donde todos sus elementos constitutivos -humanos, seres y potencias no humanas, la tierra y sus frutos, los animales y los accidentes geográficos- "conviven" en una totalidad que busca su equilibrio permanentemente. Asimismo, teniendo en cuenta que los símbolos sagrados refieren una cosmovisión a un *ethos*, una ontología y una cosmología a un sistema de valores morales y estéticos (Geertz 1987), la simbología religiosa analizada además de encarnar una particular cosmovisión –definida como *cristianismo indígena*-, alberga y configura un orden normativo y moral estrechamente vinculado al accionar de las deidades frente al comportamiento humano. Un orden que, al mismo tiempo, puede actuar sobre las relaciones sociales organizando la convivencia humana y orientando la interacción entre los sujetos.

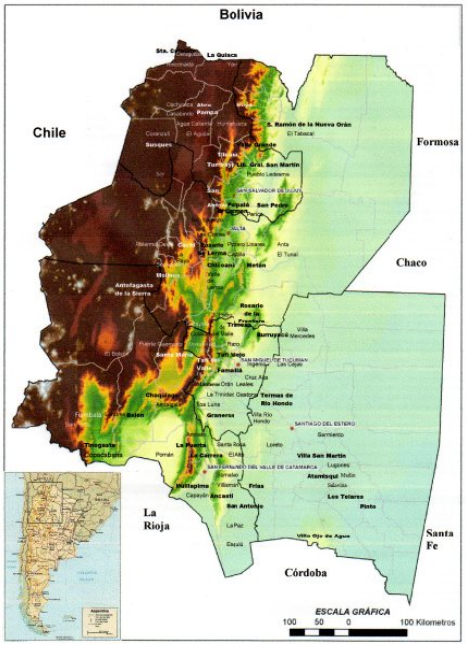
En definitiva, detrás de las cristalizaciones que el relato presenta en su dimensión textual, donde seres, acciones y objetos se inmortalizan bajo la palabra escrita, puede percibirse una dinámica especial, distinta a aquella que deriva de la propia circulación y reproducción oral del relato. Nos referimos precisamente a la dinámica simbólica, a ese accionar de los símbolos religiosos sobre el comportamiento y las relaciones humanas, plasmado en la narrativa pero inspirado en las características propias del contexto social donde esa narrativa circula.[48] ¿Pero cuál es la sociedad a la cual nos están remitiendo los relatos analizados? ¿Es posible remitirnos a *una* sociedad en particular cuando las expresiones analizadas corresponden a diferentes años y a distintas localidades? Como anticipamos en la introducción, no podemos hacer afirmaciones directas y generales en este sentido teniendo en cuenta la heterogeneidad de los relatos seleccionados. Sin embargo, sí se han podido tomar los desafíos y las potencialidades que ofrece el estudio de un corpus tan amplio: enfatizar los aspectos compartidos dentro de un área geográfica particular, y ponderar la vigencia de aquellos elementos culturales que perduraron a través de distintos momentos históricos.

Respecto de las características compartidas entre las distintas poblaciones que integran esta región del NOA, hemos señalado ya que son corolario de procesos históricos comunes y de múltiples factores sociales, culturales, religiosos, socioeconómicos, políticos, jurídicos, etc. que han ido interviniendo a lo largo de distintas etapas históricas ya desde tiempos prehispánicos.

En relación con las continuidades en el tiempo, es apreciable a través de las narrativas la persistencia de muchos elementos simbólicos, creencias y prácticas de la cosmovisión religiosa local: la permanencia activa de los difuntos en el plano terrenal y el particular tratamiento de los mismos; la preparación y colocación de ofrendas; la reproducción en la dimensión cósmica de relaciones propias de la dimensión social -de parentesco y de reciprocidad-; la sacralización de la tierra y de ciertos elementos del paisaje; la creencia en determinados seres numinosos, entre otros ejemplos. Podemos preguntarnos entonces cuáles son las razones de estas permanencias, qué elementos están operando en esas continuidades. En principio, creemos que existen significados profundos en el imaginario y en la religiosidad de las sociedades que, de acuerdo a las condiciones socio-históricas (culturales, económicas, políticas, etc.) se van trasladando y sedimentando en distintos elementos significantes. Es entonces por la profundidad de su arraigo que, para el área que nos compete, principios y valores como el parentesco, la reciprocidad y el sentido de comunidad, entre otros, fueron más resistentes a las transformaciones culturales[49], siendo todavía

hoy valorizados desde el discurso indígena. Vinculado a este último punto, también puede haber operado allí una voluntad de reinvindicación identitaria y de resistencia cultural; un interés mayor por revalorizar la cosmovisión local estimulado posiblemente -sobre todo en las últimas décadas- por las tendencias y políticas nacionales e internacionales respecto al reconocimiento a las poblaciones originarias. Por último, en relación con la propia dinámica de las narrativas, es fundamental el papel de la costumbre, de la tradición oral y de la transmisión intergeneracional de una memoria colectiva.[50] Así, podemos acceder a través de los relatos a las huellas de un largo proceso de extirpación, imposición y recreación religiosa (Vega-Centeno *op.cit.*: 323), huellas que, como se ha intentado exponer, están expresadas en el universo simbólico que estos textos *testimonialmente folclóricos* despliegan.

Mapa 1- Localidades donde fueron recopilados los relatos utilizados [área señalada].[51]




## Notas

[i] Una primera versión de este trabajo ha sido presentada en el *VIII Congreso Argentino de Antropología Social*, Salta, Facultad de Humanidades, UNSa, 2006.

1 Cfr. Arguedas 1961, Blache 1982, Chertrudi 1982, Fleming de Cornejo 1988, García 1996, García y Rolandi 2000, Gutmann 1993, Morgante 2001, Poderti 1996, Schelotto 1987, Terrón de Bellomo 1995, 2001, Vega-Centeno 1993, Villagra 2001, entre otros.

2 Esta fuerza del símbolo para dirigir, imponer y exigir, más allá de su dimensión cognitiva, estaría basada en otra de sus propiedades: la polarización de sentido, una especie de dialéctica entre un polo sensorial -vinculado a lo material, corporal y natural- y otro ideológico -ligado al orden social-. De esta forma, al estar en contacto las normas (morales, jurídicas, etc.) con lo emocional, el mantenimiento de la cohesión social resultaría beneficiado a partir de una transformación de lo obligatorio en deseable (Turner 1980); transformación que, a su vez, resultaría posible en virtud de las propiedades inductoras que ciertas estructuras formalmente homólogas poseen en sus relaciones recíprocas (Lévi-Strauss 1984).

3 Lo cual no debe implicar, desde ya, asumir una postura mecanicista en el establecimiento de vinculaciones entre la dimensión textual y el contexto social donde se inscriben los relatos. Siendo la relación entre estos dos universos extremadamente compleja y variable, es necesario ser cautelosos y mantener ciertos recaudos metodológicos y epistemológicos al momento del análisis.

4 Dado que en la Argentina "...se han realizado recolecciones de cuentos populares sin que llegaran a estimular el necesario correlato del análisis antropológico que permitiera identificar tales tradiciones como fuentes o testimonios de creencias religiosas específicas" (Chapp *et al.* 1991), nuestro trabajo ha intentado representar un avance en el tratamiento y análisis de este tipo de fuentes.

5 Para definiciones y análisis sobre narrativa oral argentina ver: Coluccio, F. (1964) "Leyendas y cuentos de la Argentina". **Gran Manual de Folklore**. Suplemento extraordinario de la revista *Folklore*. Bs. As., Ediciones Honegger; Chertrudi, S.

(1975) La leyenda folklórica en la Argentina. **Relaciones** 9: 69-75; (1982) **Folklore literario argentino**. Bs. As., Centro Editor de América Latina; Cipoletti, M. S. (1983) Acerca de la narrativa oral del noroeste argentino. **Revista Andina,** año 1, 1 (1): 251-253. Cuzco, Centro Bartolomé de Las Casas; Schelotto, M. B. (1987) El corpus del Rey Inca en la Puna jujeña. **Mitológicas** 2; Morgante, M. G. (2001b) "Desde la generación de víboras al presente. Relatos orales de Coranzulí y Guairazul" **Narrar identidades y memorias sociales. Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica.** La Pampa, Subsecretaria de Cultura; Palleiro, M. I. (2005) "Archivos de Narrativa Tradicional: examen crítico y propuestas". Palleiro, M. I. (comp.) **Narrativa: Identidades y Memorias**. Buenos Aires, Editorial Dunken.

6 (1960) **Cuentos folklóricos de la Argentina: primera serie**. Buenos Aires, Instituto de Filología y Folklore; (1964) **Cuentos folklóricos de la Argentina: segunda serie**. Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología

7 (1982-1995) **Cuentos y leyendas populares de la Argentina**. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaria de Estado de Cultura. [Tomos I a X]

8 (1998) **Relatos folklóricos salteños**. Salta, Imprenta Paratz. [Tomos III-IV]

9 (2000) **Cuentos de las tres abuelas. Narrativas de Antofagasta de la Sierra**. Buenos Aires, UNESCO.

10 (2001) **La Narrativa Puneña. Los relatos orales de Coranzulí (provincia de Jujuy)**. Buenos Aires, CIAFIC ediciones.

11 No entraremos en una disquisición profunda acerca del tema de la oralidad y la escritura puesto que excede los objetivos de nuestro trabajo; para un mayor desarrollo del mismo se puede ver, entre otros: Poderti, 1996.

12 En este sentido, es notable que en dos de los últimos trabajos algunos relatos se vuelven más dinámicos y dialógicos a partir de contener intervenciones de la autora (cfr. Fleming de Cornejo1998) y de narrarse en situaciones donde participaban los presentes en una especie de contrapunto (cfr. García y Rolandi 2000).

13 Cfr. Rowe, John (1982) "Inca policies and institutions relating to the culture unification of the Empire". Collier, G. et. al. (eds.) **The Inka and Aztec States 1400 1800**. New York, Academic Press,. Las políticas estratégicas de dominación del estado incaico (imposición de un idioma general y de la religión estatal por sobre las prácticas locales, la creación de nuevas categorías sociales, etc.) fueron las primeras medidas tendientes a una unificación cultural entre las distintas poblaciones andinas, sobre cuyos efectos actuaron las posteriores políticas y disposiciones del estado colonial y las consiguientes estrategias homogeneizadoras de los estados republicanos.

14 Franciscanos y mercedarios desde las primeras expediciones de conquista; jesuitas, desde 1585 hasta su expulsión en el XVIII; y dominicos, con presencia estable en las ciudades recién a partir del siglo XVII (Di Stefano y Zanatta 2000).

15 Cfr. Nun, J. (comp.) (2005) **Debates de Mayo. Nación, cultura y política**. Bs As., Gedisa; Sabato, H. (coord.) (1999) **Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina**. México, F.C.E.; Hosbawm, E. and T. Ranger. (1983) **The invention of tradition**. Cambridge, University Cambridge Press.

16 Por este motivo, no se han aplicado los lineamientos que propone el enfoque pragmático de la narrativa desarrollado en las últimas décadas (Blache, M. y J. A. Magariños de Morentín (1987) Lineamientos metodológicos para el estudio de la narrativa folklórica. **Revista de Investigaciones Folklóricas** 2:16-19). Para poder apreciar, tal como plantea dicho enfoque, la actitud del grupo frente a lo narrado y la relación entre el comportamiento folclórico en tanto *mensaje* y la realidad sociocultural donde circula, es necesario que el relato esté acompañado de descripciones kinésicas, paralingüísticas e interaccionales que no suelen encontrarse en las recopilaciones existentes (Chertrudi 1975), salvo algunas excepciones donde opiniones e interpretaciones del narrador se cuelan sugerentemente dentro del relato.

17 Entendemos por *cristianismo* un horizonte simbólico-religioso ligado a la figura, a la persona y a la historia de Jesucristo. Para referirnos a aquellos seres, lugares, elementos y prácticas que arraigan en las formas de religiosidad previas a la evangelización, utilizamos la expresión *cosmovisión local* (aunque también se definen como *locales* a aquellas entidades simbólicas que aparecen en los relatos y que no son identificables como cristianas).

18 Otto (1925).

19 Chertrudi, 1960: 155; 1964: 133; Vidal de Battini, *op. cit.* (V): 297; (VI): 391; (VIII): 105; (IX): 451, 575; (X): 530; Fleming de Cornejo, *op. cit.* (III): 185; (IV): 4, 83. También es una demostración de respeto que las personas recen en contextos que implican un contacto con lo sagrado: al pasar por una iglesia, al ver una procesión o en los rituales funerarios, por ejemplo (Chertrudi, 1960: 134, 1964: 161; Vidal de Battini, *op. cit.* (IX): 521; Fleming de Cornejo, *op. cit.* (III): 31).

20 Personaje de las minas, muy cercano al Diablo, que aparece en los relatos más recientes de la puna jujeña.

21 Vidal de Battini, *op. cit.* (VI): 177, 507; (VII): 57, 79, 85, 215, 222, 238, 329, 835; (VIII): 58, 60, 64, 68, 77, 80, 82, 83, 84, 89, 91, 92, 101, 265, 271, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 388, 695, 698, 699, 700, 703, 706, 710, 711, 712, 717, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 767, 772, 777, 779, 781, 782, 791, 795, 823, 826, 827, 828, 829, 843, 844, 889, 891, 893, 894; (IX): 337, 339 ; Fleming de Cornejo, *op. cit.* (III): 126, 140, 178, 192; (IV): 4, 20, 29, 83; García y Rolandi, *op. cit.*: 35, 54, 55, 110, 143, 144, 152; Morgante, 2001: 222, 225, 227, 233, 235, 244, 245.

22 Arguedas (1961) y Cipoletti (1977) también refieren a esta situación.

23 Chertrudi, 1964: 161; Vidal de Battini, *op. cit.* (VI): 398, 509; (VII): 17, 23; (VIII): 267, 369, 378, 723, 765, 766, 781, 844, 846, 847; (IX): 398, 451, 944; Fleming de Cornejo, *op. cit.* (III): 53, 59, 150, 155, 157, 159, 162; García y Rolandi, *op. cit.*: 35, 149; Morgante, 2001: 222, 225, 227, 239. [También el canto del gallo, por señalar la desaparición de lo temible y misterioso, es presentado como un elemento amparador].

24 Acto de alimentar a la tierra mediante el entierro de ofrendas de coca, alcohol, tabaco, etc.

25 Por ejemplo: Vidal de Battini, *op. cit.* (VI): 391, 507; (VII): 57, 76, 82, 83, 744; (VIII): 135, 240, 247, 248, 250, 425, 695, 698, 699, 700, 703, 706, 710, 711, 712, 716, 717, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 730, 731, 732, 735, 736, 738, 766, 767, 769, 772, 777, 779, 781, 782, 887, 891, 894, 895, 897; Fleming de Cornejo, *op. cit.* (III): 126, 178, 192; (IV): 20, 83; García y Rolandi, *op. cit.*: 35, 54, 55, 95, 143, 144; Morgante, 2001: 222, 225, 227, 239, 244, 245.

26 Chertrudi, 1960: 384; Vidal de Battini, *op. cit.* (V): 181; (VII): 744 ; (VIII): 363, 364, 365, 369, 373, 375, 377, 384, 385, 392, 393 ; (IX): 199, 285; Fleming de Cornejo, *op. cit.* (III): 59, 150, 155, 159 ; Morgante, 2001: 116, 254.

27 Chertrudi, 1964: 162, 164, 190 ; Vidal de Battini, *op. cit.* (VI): 400, 469; (VII): 78, 317, 744; (VIII): 101, 265, 267, 269, 278, 280, 283, 287, 288, 290, 294, 335, 338, 363, 365, 375, 392, 395, 419, 791, 795, 843, 844, 846, 847, 867; Fleming de Cornejo, *op. cit.* (III): 59, 159; García Y Rolandi, *op. cit.:* 149. "El tío se aparece a los hombres en ciertas horas del día y de la noche. El criollo tiene muy en cuenta estas horas para pasar por allí. Esas son las horas malas, que son de doce a trece, y en la tarde al empezar a oscurecer. Ellos dicen, está suzando la tarde. En la noche la hora mala es de las doce hasta la una de la mañana" (Vidal de Battini, 1982-1995 (VIII): 265).

28 Fleming de Cornejo, 1998 (III): 178; Morgante, 2001: 244.

29 En esta segunda parte, para contribuir a una mejor comprensión de las creencias y prácticas identificadas, hemos recurrido al aporte etnográfico de quienes han realizado trabajos de campo en poblaciones del NOA, sumado a nuestras propias observaciones en distintas localidades. Cabe destacar que todas las apreciaciones de los autores referidos corresponden a situaciones que se observan o desprenden de los relatos.

30 Considerar el *criterio de verdad* propio de los nativos es lo único que nos permite comprender en profundidad una cosmovisión (Cipoletti 1977, Schelotto 1987). Debemos atender a cómo es percibido un episodio y a las consecuencias de que la gente crea que es verdadero: si algo es definido como real en un plano espiritual, será real en sus efectos más allá de su sentido histórico. Lo importante, por ende, no es la veracidad (o no) de los sucesos narrados sino si la gente *cree* en ellos: antes que relatar acontecimientos el relato mítico narra *significados* (Chapp, Iglesias, Pascual, Roldán y Santamaría 1991, Eliade 1991, Alver 1995, Krause Yornet 1996).

31 Vidal de Battini, *op. cit.* (VII) : 54 ; (VIII) : 55, 56, 57, 95, 96, 105, 116, 117, 120, 132, 135, 137, 141, 142, 143, 148, 149, 151, 223, 224, 225, 227, 228, 234, 240, 242, 247, 248, 250,

32 Vidal de Battini, *op. cit.* (V): 177, 181, 186; (VI): 331, (VIII): 38, (IX): 341.

33 Chertrudi 1960: 210; Vidal de Battini 1980-1995 (VI): 391; (VII): 54, 616, 617, 618, 620 ; (IX): 167, 437, 521; (X): 159, 576; Fleming de Cornejo 1998 (III): 31, 185.

34 Chertrudi 1960: 161; Morgante 2001: 254.

35 Chertrudi 1964: 161; Vidal de Battini 1980-1995 (VI): 398, 400; (VIII): 105,112, 120, 123, 124, 143. Sobre este tema ver: Merlino, R. J. Y M. Sánchez Proaño (1994) "Diversidad e integralidad en las poblaciones andinas". Karasik, G. A. (comp.) **Cultura e identidad en el noroeste argentino**. Bs. As., C. E. A. L.; Celestino, O. (1998) Transformaciones religiosas en los andes peruanos 2. Evangelizaciones. **Gazeta de antropología** 14, texto 14-05. En línea:

http://www.ugr.es/~pwlac/g14_olinda_celestino.html;

Morgante, M. G. (2003) "Nuestra señora de belén: una fiesta patronal en el altiplano jujeño". AA.VV. **El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones**. Bs. As., Secretaria de Cultura.

36 Para una descripción de los procesos que han venido fijando la trayectoria de la población que participa de las creencias y prácticas que se consideran aquí, ver: Rutledge, I. (1987) **Cambio agrario e integración. El desarrollo del capitalismo en Jujuy. 1550-1960.** Antropología social e historia 1, serie monográfica. Tucumán, proyecto Ecira-Cicso; y Trinchero (2000).

37 Ver Jijena Sánchez (1952), Santillán Güemes (2004).

38 Se ha sugerido que esta creencia pudo haber sido impuesta por los patrones para atemorizar a sus trabajadores o surgir de la necesidad de explicar el rápido enriquecimiento de ciertos propietarios y la "desaparición" de peones (Colombres 1992, Trinchero 2000, Jijena Sánchez 1952, Santillán Güemes 2004).

39 Vidal de Battini 1980-1995 (VIII): 283, 338, 339, 803, 805, 807, 809, 810; García y Rolandi 2000: 73; Morgante 2001: 205, 220, 222, 225, 227, 233.

40 Vidal de Battini 1980-1995 (VII): 23, 78, 341; (VIII): 265, 271, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 413, 414, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 730, 731, 732, 734, 735, 736, 738, 891, 893, 894; (IX): 339; Fleming de Cornejo 1998 (IV): 4.

41 Vidal de Battini, *op. cit.* (V): 181, 186. Ver Franco (1944: 48), y pasajes de la Biblia: Santiago 2: 5 y 5: 1-2.

42 Fleming de Cornejo 1998 (III): 185; (IV): 83; Vidal de Battini 1980-1995 (VI): 391; (VII): 142; (VIII): 765, 766, 775, 779, 781; Morgante 2001: 41, 222, 225, 227, 239; García y Rolandi 2000: 95.

43 Rabey y Merlino (1983), Morgante (2000), Costa (1994).

44 Ver Génesis 1: 28.

45 Para ciertas localidades jujeñas, señala Segato (1991: 162-163) que esta relación dejó de asumir una forma comunicativa porque la naturaleza se fue transformando en algo exterior y opuesto a las personas.

46 Este tema lo desarrollan entre otros: Silverblatt, I. (1982) Dioses y diablos: idolatrías y evangelización. **Allpanchis** XIX: 31- 47; y Santillán Güemes (2004).

47 Ver Segato (1991).

48 Los hechos, experiencias y acontecimientos que describen las narrativas tradicionales no son ajenos a la vida de los narradores, por el contrario, se vinculan a sus experiencias propias y a las situaciones y vivencias propias de su entorno sociocultural (Benjamin 1991).

49 Esta pervivencia de formas simbólicas y valores tradicionales a lo largo de los siglos más allá de las transformaciones acarreadas por la colonización y evangelización de las poblaciones locales, puede ser explicada en términos de Roger Bastide. Para este autor (alejándose del marxismo) la destrucción de la base social -de la organización y las relaciones sociales- no implica una desintegración de lo cultural y sus formas simbólicas, dado que esta superestructura puede reconstituir la sociedad reproduciendo sus formas sociales (Bastide en Dianteill 2008).

50 Cfr. Benjamin (1991).

51 *Modelo digital de elevación del noroeste argentino. Imagen SRTM (Shutle Radar Topography Mission). Resolución espacial 90 m. Laboratorio de Teledetección y SIG*. INTA-EEA. Salta. [Las localidades indicadas fueron agregadas por la autora para el presente trabajo].

## Bibliografía


ALVER, Bente G. (1995) Hechos y ficción en la narración popular. **Revista de Investigaciones Folklóricas**, 10: 9-13.

ARGUEDAS, José María (1961) Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca. **Folklore Americano**, año VIII, VIII: 142-216.

BAEZ CUBERO, Lourdes. (1996) "Mo' patla intlakwalle: el banquete en todos santos. Formas de reciprocidad y redistribución entre los nahuas de la sierra de puebla". Geist, I. (comp.) **Procesos de escenificación y contextos rituales**. México, Plaza y Valdés editores.

BARTOLOMÉ, Miguel A. (1985) La desindianización de la Argentina. **Boletín de Antropología Americana** 11: 39-50.

BENJAMÍN, Walter (1991 [1936]). **El narrador**. Madrid, Taurus. Disponible en: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF

BIANCHETTI, María Cristina (1982) Antropología del área de la puna. **Programa de investigaciones sobre epidemiología psiquiátrica**, año 2, XXIX. Bs. As., CONICET,

BLACHE, Martha (1982) **Estructura del miedo. Narrativas folklóricas guaraníticas**. Bs. As., Plus Ultra.

CIPOLETTI, María Susana (1977) El regreso de los muertos en la concepción del hombre andino. **Integración**, año 1, II: 26-32.

COLOMBRES, Adolfo (1992) **Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina**. Bs. As., Ediciones del Sol.

COSTA, Mario (1994) "Fronteras étnicas, fronteras políticas…el rol del intercambio en la construcción de identidades". Karasik, G. A. (comp.) **Cultura e identidad en el noroeste argentino**. Bs. As., Centro Editor de América Latina.

CHAPP, M.E., *et al*. (1991) **Religiosidad popular en la Argentina**. Bs. As., C.E.A.L.

DIANTEILL, Erwan (2008) "**Enfoques clásicos y heterodoxos en sociología y religión**". Seminario de Doctorado [Apuntes]. Buenos Aires, Centro Franco Argentino de Altos Estudios de la UBA.

DI STEFANO, Roberto y Loris ZANATTA (2000) **Historia de la Iglesia Argentina**. Buenos Aires, Mondadori.

DURKHEIM, Emile (1985 [1895]) Las reglas del método sociológico. 2a. ed. Barcelona, Ediciones Orbis.

ELIADE, Mircea (1954) **Tratado de historia de las religiones**. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

(1991) **Mito y realidad**. Barcelona, Editorial Labor S.A.

FRANCO, Alberto (1944) **Leyendas del Tucumán.** Bs. As., Huemul.

GEERTZ, Clifford (1987) **La interpretación de las culturas**. México, Gedisa.

GUTMANN, Margit (1993) "Visión andina del mundo y conceptos religiosos en cuentos orales quechuas del Perú". Urbano, H. (comp.) **Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra.** Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".

HILL, Jonathan (1988) **Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past**. University of Illinois Press.

JIJENA SANCHEZ, Rafael (1952) **El perro negro en el folklore**. Bs. As., Dolmen.

KRAUSE YORNET, María C. (1996) "La devoción a las ánimas". Geist, I. (comp.) **Procesos de escenificación y contextos rituales**. México, Plaza y Valdés editores.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1984) **Antropología estructural**. Bs. As., Eudeba.

LONGO, Stella (2001) "Enunciado narrativo del relato folklórico y pragmática comunicativa". **Narrar identidades y memorias sociales. Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica**. La Pampa, Subsecretaria de Cultura.

MARZAL, Manuel (coord.) (1992) **Rostros Indios de Dios.** Cochabamba, CIPCA, HISBOL, UCB.

MORGANTE, M. G. (2000) Cosmología y mitología en la puna jujeña argentina. **Scripta Ethnologica** XXI: 105-142.

OTTO, Rudoplh (1925) **Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios**. Madrid, Revista de Occidente.

RABEY, Mario A. y Rodolfo J. MERLINO (1983) Pastores del altiplano andino meridional: religiosidad, territorio y equilibrio ecológico. **Allpanchis**, año XIII, XVIII (21): 149- 167.

RICOEUR, Paul (1985) **Hermenéutica y acción**. Bs. As., Docencia.

SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo (2004) **Imaginario del diablo**. Bs. As., Ediciones del Sol.

SEGATO, Rita L. (1991) Cambio religioso y desetnificación: la expansión evangélica en los Andes centrales de Argentina. **Religiones Latinoamericanas** I: 137-173.

SERBÍN, Andrés (1981) Las organizaciones indígenas en la Argentina. **América Indígena** XLI (3): 407-434.

TRINCHERO, Hugo (2000) **Los dominios del demonio. Civilización y barbarie en las fronteras de la nación. El chaco central**. Bs. As., Eudeba.

TURNER, Víctor W. (1980) **La selva de los símbolos.** Madrid, Siglo XXI.

URBANO, Henrique. (1993) "La figura y la palabra. Introducción al estudio del espacio simbólico andino". Urbano, H. (comp.) **Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra**. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".

# El chisme como performance: Una estética de la comunicación en grupos populares[1]

*Patricia C. Fasano**

El artículo realiza un análisis del chisme en grupos populares, desde el punto de vista de los estudios de performance. A partir de dos fragmentos del trabajo de campo etnográfico realizado en el barrio La Pasarela (Paraná, Entre Ríos, República Argentina) entre los años 2001 y 2003, la autora muestra cómo el chisme estilizada – da forma, per-forma – ciertas dimensiones de la vida social comunitaria, en este caso en relación a la actividad política. Para ello, presenta someramente la perspectiva teórica de los estudios de performance, focalizando en el análisis de dramas sociales de Víctor Turner; y posteriormente visibiliza el modo de funcionar del chisme en relación con la estructura social y las narrativas de la comunidad, en términos de las teorías de performance. Lo que queda en evidencia es el modo en que los actores, a través del chisme, utilizan su capacidad de agencia para, ahora en tanto que performers, contribuir a producir la vida social a la que pertenecen.

Palabras clave: chisme – performance – comunidad – grupos populares

*"La vida no se deja cercar.*
*Todo lo más se pueden trazar los contornos,*
*Describir la forma."*
Michel Maffesoli

Desde que me interesan las prácticas de comunicación en los sectores de pobreza urbanos, veo en el *chisme* una práctica con una particular *eficacia performativa* sobre la vida social. [2] En este artículo intentaré desarrollar esa hipótesis de trabajo volviendo sobre el material etnográfico producido entre 2001 y 2003 durante el Trabajo de Campo realizado en el barrio La Pasarela de la ciudad de Paraná (provincia de Entre Ríos, República Argentina), ahora para analizarlo a la luz de los *estudios sobre performance.*

No ignoro que <performatizar la vida social> es una predicación genérica que bien puede atribuirse a un largo listado de prácticas sociales, simbólicas y discursivas.

El reto, pues, consiste en intentar desentrañar lo que el *chisme* tiene de particular en su ***forma de hacer*** la vida social; cuestión que oportunamente motivó algunas tesis antropológicas clásicas en el marco de los "estudios de comunidades" [3] y, más recientemente, en referencia a contextos sociales más diversos[4]. Por su parte, nuestro enfoque aborda específicamente el estudio del *chisme* en el contexto de la pobreza urbana.

## La pregunta por la *forma*

Luego de estudiar durante varios años y a través de distintos proyectos de investigación e intervención las prácticas de comu-

* Universidad Nacional de Entre Ríos / Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Correo electrónico quiensabe@arnet.com.ar

nicación en los sectores de pobreza urbanos de Paraná, una mediana ciudad (300.000 habitantes) de la República Argentina, paulatinamente me fue llamando la atención la manera en que *sistemáticamente* los vecinos y vecinas de los barrios periféricos aludían al *chisme* cuando eran interrogados sobre la organización de la socialidad cotidiana en el ámbito de la comunidad barrial y sobre la comunicación entre vecinos.

Someramente, esa alusión al *chisme* presentaba en las expresiones de los entrevistados las siguientes características: a) parecía ser una práctica *omnipresente* en la vida cotidiana del barrio; b) era siempre atribuida a los "otros" (y especialmente "otras"); c) provocaba *temor* de "caer en sus redes"; d) todos expresaban que, ante ese riesgo, lo mejor era "no meterse" (con el *chisme*).

Lo que me resultó llamativo de esa *sistemática* alusión al *chisme* era que: a) no surgía ante una pregunta puntual sobre el mismo, sino ante preguntas genéricas sobre la socialidad (es decir que la sola alusión a la *vida y las relaciones barriales* disparaba en el imaginario de los entrevistados la mención del chisme) y b) que en términos generales presentaba siempre, en entrevistados de características muy diversas, similares manifestaciones discursivas.

Eso me llevó a pensar que, o bien estaba frente a una fenomenal identificación positiva con un *estigma* (el que en nuestra sociedad vincula al *chisme*, como práctica denigratoria, con la *pobreza*) o bien, girando la interrogación a términos antropológicos, debía preguntarme si acaso no estaba frente a un fenómeno singular y que, en realidad, aquella que genéricamente y desde una perspectiva sociocéntrica era vista como una práctica virtualmente universal, tenía otras implicancias y otras significaciones, al menos en los sectores de pobreza. En otras palabras, la preocupación central a la que dediqué la investigación de maestría fue intentar responder a la pregunta acerca de ¿qué *sentido* tiene el *chisme* en los sectores de pobreza urbanos? ¿Qué modificaciones produce en la vida social en la que actúa? Y ¿de qué manera produce tales modificaciones?

Habiendo ya profundizado etnográficamente esas cuestiones (Fasano 2006), me abocaré ahora a desarrollar **la cuestión de la *forma***: analizaré la manera *específica* en que el *chisme* a través de su capacidad performativa ***pone en forma***, produce una ***estética*** de la vida social o al menos de ciertos aspectos de ella en el contexto de la pobreza urbana.

Ya Roger Abrahams (1970) se había preocupado por esta cuestión al considerar al *chisme* como uno de los *géneros conversacionales* (en St. Vincent), indicador de criterios nativos acerca de los eventos performáticos de habla. Sin embargo, el enfoque de Abrahams atendía más a la función sistémica que le cabe al *chisme* en relación a otras prácticas de la socialidad, que a su capacidad específica de producción simbólica. Y en general nos encontramos frente a este vacío en relación al estudio del *chisme*: o bien es visto instrumentalmente como *herramienta* para determinadas funciones sociales (más importantes) o bien, como práctica de comunicación, exclusivamente en relación a su *contenido*. Y, al respecto, me siento plenamente identificada con la afirmación de Peirano (2002) cuando expresa:

> "el siglo que valorizó la ciencia como realización máxima también dio valor central a la función referencial del lenguaje. En los últimos cien años, el sentido común occidental concibió al lenguaje como un proceso paralelo y correspondiente al proceso mental. Esta fue la visión preponderante de la comunicación verbal… [Y] Todavía vivimos bajo el dominio de la función referencial" (p.52; n.t.[5]).

El *chisme* ha sido una víctima especialmente afectada por tal perspectiva: visto desde el sentido común como la soez distorsión de una verdad, o bien como una malintencionada invención que predica algo de alguien para mellar su prestigio, en cualquier caso resulta estigmatizante de quien lo practica. En tanto práctica de

comunicación, pues, es vista exclusivamente en términos de la verdad/falsedad del contenido del mensaje.

Esta visión "contenidista" de las prácticas comunicacionales ha sido vastamente criticada por los estudios académicos de comunicación; pero aun así, repetida permanentemente por el sentido común (incluso el académico), tan fuerte es la institución del imaginario positivista.[6]

Pero, si sólo aquéllos fueran los atributos del *chisme*, ¿cómo se compren-dería la naturalidad y familiaridad con que dicha práctica circula por la vida social de las comunidades barriales, ejercida por los actores desde el más prestigioso al más insignificante y desde el más moralista hasta el más desprejuiciado, de todos los cuales precisa para que su *performance* sea *eficaz*?

Hay algo, propongo, del orden de la *forma* que entrona al *chisme* como la soberana de las prácticas performáticas de habla en las comunidades barriales. Algo en él que congrega a participar espontánea y <naturalmente> de la construcción simbólica de la vida social comunitaria: quien está *fuera del chisme*, está *fuera de la comunidad*. Nadie lo postula de este modo, pero todos lo experimentan: hay una fuerte <*carga erótica*> que conecta <naturalmente> a los actores barriales con la práctica del *chisme*, entendiendo por tal aquello que implica un elemento afectivo, emocional y del orden de la sensibilidad. Siguiendo a Maffesoli (1997), esto está "en la base" de un "pensamiento *orgánico*", ya que la "sensibilidad orgánica va a arrancar esos elementos de la esfera de lo psicológico y así podrá mostrar su innegable eficacia en la organización de todas las relaciones sociales" (p.97).

He ahí la cuestión: si una mirada moralizante o prescriptiva sobre la práctica del *chisme* -en términos de verdad /falsedad de un contenido comunicacional- no nos ofrece demasiados elementos para comprenderla, precisamos pues de una perspectiva que nos posibilite cambiar el orden de la pregunta.

Desarrollamos en nuestra investigación anterior cómo el *chisme* modifica la vida de las personas que participan de él y que los actores sociales, a través del *chisme*, utilizan su capacidad de *agencia* sobre la vida social comunitaria a la cual pertenecen. Esto demostraría, en términos de la *teoría de la performance*, la <eficacia performativa> de dicha práctica. Pues bien, avanzaremos ahora en el siguiente sentido: ¿en qué reside esa capacidad de *eficacia* del *chisme* en el contexto de la pobreza urbana? ¿Cómo "trabaja" en la urdimbre de la vida social comunitaria de la pobreza urbana el *chisme* como *práctica performática*, o sea, en tanto *práctica constitutiva de forma*?

## La perspectiva de la *performance*

Nada parece más propicio para profundizar el estudio de la *forma* que la perspectiva ofrecida por los *estudios sobre performance* ya que, según lo apunta Paul Zumthor (2000), el concepto surge etimológicamente del dominio de la *forma*: <*per-formare*>: "para *dar forma"*. La forma, señala ese autor, "sólo existe *en* la performance" ya que esta última "es siempre *constitutiva* de la forma" (2000: 34; n.t.).

El concepto llega en los años '70 al campo de la Antropología por una doble vía. Por un lado, los estudios folclóricos de las narrativas orales, más precisamente a través del campo conocido como Etnografía del Habla (desarrollado clásicamente por Richard Bauman, Roger Abrahams y Joel Scherzer, entre otros norteamericanos). Se trata, en ese dominio, de un concepto utilizado justamente para dar cuenta del <interjuego> que se da entre los recursos de habla (sociales) y las competencias individuales (Sherzer & Bauman 1989: 7; n.t.), cuyo resultado es propiamente la producción del *sentido* social de los actos (de habla). Por otro lado y tomando la metáfora de lo teatral, el concepto de *performance* es incorporado y profundizado por Víctor Turner (a través

de su contacto con Erving Goffman y su visión escénica de la vida social; y con el dramaturgo y director teatral Richard Schechner) para vertebrar su teoría del <drama social>.

Es mi impresión, sin embargo, que sólo tras ser agenciado por la teoría feminista norteamericana para el desarrollo de los estudios sobre <género>, el concepto de *performance* adquirió en el seno de la ciencia antropológica un mayor reconocimiento y divulgación.

Judith Butler (2004) es quien, analizando críticamente tanto la producción teórica feminista sobre <género> como la producción de la filosofía fenomenológica sobre la <acción>, y retomando las proposiciones antropológicas de Víctor Turner sobre el <drama social>, define que la *performance* es un *acto*. Pero un *acto* que no es solitario, emprendido por los sujetos individuales, ni tampoco voluntario, sino *condicionado históricamente:* la *performance* es un *acto incorporado* –hecho *cuerpo*– en una *situación histórica*.[7] Así, las *formas* (que son los *sentidos* socialmente reconocidos) se realizan a través de *actos performáticos*, de *performances*, las cuales tienen un sentido fundamentalmente *dramático* (del griego <dramon>: <hacer>) y, en la óptica de Butler, no sólo dramático sino además *teatral* (de representación para una audiencia).

En este punto es donde Butler se encuentra con Turner: ¿En qué sentido –se pregunta– es el género un acto? "En que la *acción social* –se responde- requiere de una performance que sea *repetida*; y esta repetición es al mismo tiempo una reactualización y una revivencia de un conjunto de significados ya establecidos socialmente; es la forma mundana y ritualizada de su legitimación" (2004: 160; n.t.). En esa repetición, como en el teatro, al mismo tiempo hay lugar para la creación y la reproducción.[8]

Así, para Turner, lo que *estructura* la acción social no es algo fijo y anterior a ella, sino que es al mismo tiempo origen y fruto de esa *repetición*. Tomando a Sally Moore, Turner señala que "la estructura es la acumulación de procesos de regularización" (1987: 78; n.t.). Como puede comprobarse a través de la lectura de los diversos autores, la relación entre <estructura> y <agencia> es una preocupación recurrente en los *estudios de performance*; o, mejor dicho, una preocupación recurrente en las ciencias sociales, en relación a la cual los *estudios de performance* intentan hacer una propuesta de análisis que se identifique con la permanente movilidad de la vida social: el enfoque de los *estudios de performance*, como su objeto, procura todo el tiempo la identificación entre *forma* y *contenido*, o podríamos decir entre *ética* y *estética*, al intentar la producción de una teoría tan "móvil" como su objeto.

De ahí que, para poder acceder a una comprensión dinámica, procesual, de la acción social, Turner propone como método de descripción y análisis lo que llama "análisis de *dramas sociales*" (*social drama analysis*): estos serían "unidades de procesos sociales armónicos o inarmónicos, que emergen en situaciones conflictivas" (1987: 78; n.t.) y a los que, en términos generales, reconoce cuatro fases: a) Ruptura; b) Crisis; c) Reparación o Reforma y d) Re-integración Social o Reconocimiento del cisma. El *drama social* revela –hace visible, deja al descubierto– la *visión de mundo* (cosmogonía) imperante en esa cultura.

¿De qué manera se vinculan las personas particulares a los *dramas sociales*? A través de la participación en los *rituales*; los cuales consisten en "la ejecución (*performance*) de una compleja secuencia de actos simbólicos […] Ejecución *transformativa* que revela mayores clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales" (Turner 1987: 75; n.t.). Es importante advertir que en esta definición de *ritual* (como en las de Tambiah [1985] y Giesen [2006]) es dejado de lado el velo de sacralidad que caracterizó clásicamente la noción

antropológica de *ritual*, para poner más bien el énfasis en la capacidad *transformadora* que ciertos actos simbólicos ejecutados sistemáticamente ejercen sobre la vida social. ¿Por qué llamarlos "rituales"? Porque admiten una regularidad, una repetición, y porque sólo en la repetición puede darse la acción *social*. Porque la participación de los agentes particulares en ellos no es ni voluntaria ni involuntaria: involucra tanto *cognición* como *volición* y *afecto*; es *total*. Porque, en tanto *actos performáticos*, son *reflexivos* (permiten a sus participantes revelarse ante sí mismos y ante los demás) y *transformadores* (de quienes participan y de la vida social de la que forman parte).

Así, el concepto de *ritual* adquiere en este contexto un sentido "heurístico y contingente" (Hughes-Freeland 1998: 1), que lo torna una herramienta importante para analizar justamente la manera en que, a través de los actos simbólicos, <agencia> y <estructura> se transforman mutuamente a lo largo de complejos y sutiles procesos que raramente podrían ser siquiera descriptos si no fuese a través del método etnográfico.

## El escenario

Procuraremos ahora analizar el chisme en estos términos, y para ello tomaremos dos pasajes del diario de campo correspondientes a dos momentos bien diferentes en la dinámica social comunitaria en la que desarrollamos la observación participante. Brevemente, explicaremos que nuestro TC[9] (que duró algo más de dos años: de 2001 a 2003) tuvo su epicentro en el Club de Abuelas, una pequeña organización del barrio La Pasarela en la que, cuando comenzamos el TC, sólo funcionaba un comedor comunitario para niños en el patio mismo de la casa de la presidenta del Club.

El Club de Abuelas comenzó más o menos en 1980 a partir de la iniciativa de un grupo de mujeres preocupadas por la situación de los niños que pedían comida por las casas del barrio. Comenzaron brindando alimentación informalmente, y en el proceso organizativo consiguieron apoyo económico del estado provincial y del gobierno municipal, lo que les permitió en 1994 inaugurar el salón comedor en el terreno de la casa de Ana Morales[10] (presidenta y principal impulsora de la Comisión) y disponer de una partida de dinero mensual para mantener el Comedor.

Una de las cuestiones fundamentales a considerar en relación al Club de Abuelas es que este espacio representa el espacio de referencia de la Familia Morales como grupo político barrial de tradición peronista que incluye a Ana, sus hijos, otros parientes y vecinos, lo cual supone un capital político que en cada coyuntura electoral se ve presionado a escoger el lugar donde depositará su caudal de influencias y por ende de votos. Y con ello, el lector se verá paulatinamente sumergido en el conocimiento de algunas especificidades del funcionamiento de la actividad política en la Argentina.

Al grupo político de los Morales se opone en el escenario barrial el grupo político de los Garay, con el cual disputan permanentemente espacios de poder. A su vez, cada uno de estos dos grupos políticos mantiene relaciones de solidaridad con alguno de los dos grupos delictivos (por un lado los Rosales, por el otro la banda del "Tordo" Peteán), los cuales a su vez entre sí mantienen relaciones de rivalidad.

De esa manera –y siempre desde el punto de vista émico del Club de Abuelas– está planteada *grosso modo* la organización territorial de la socialidad comunitaria, alrededor de cuatro grupos familiares, dos "zonas" (a un lado y al otro de la "placita") y un valor dicotómico: la presencia o ausencia de una *"ética"* en la actividad respectiva (trátese de la política o de la delincuencia[11]):

SOCIALIDAD organizada por TERRITORIOS / FAMILIAS / VALORES (p.v. émico)

| | POLÍTICA | DELINCUENCIA | ↓ RIVALIDAD ↑ |
|---|---|---|---|
| Territorio A: *"ÉTICA"* | Flia. Morales | Flia. Rosales | |
| | | | |
| Territorio B: *"FALTA DE ÉTICA"* | Flia. Garay | Flia. Peteán | |
| ➔SOLIDARIDAD ← | | | |

Lo que ocurrió en el transcurso de nuestro TC fue que esa pequeña organización barrial gestionó la personería jurídica de ONG y repentinamente tuvo acceso a financiamiento internacional (del Banco Interamericano de Desarrollo) para implementar el Proyecto "Nietito Fuerte", convirtiéndose así en el transcurso de unos pocos meses en un espacio con capacidad para dar trabajo a unas 70 personas adultas, con actividades recreativas, de taller y de capacitación laboral para unos 200 adolescentes y niños, además de mejorar la anterior actividad de ayuda alimentaria para los niños del barrio.

Puestos los hechos principales en el eje temporal, puede observarse la aceleración que se produjo en el ritmo de los acontecimientos:

**ł** **(**21 años) **ł** (1 año) **ł**

**1980** **2001** **2002**

Creación del Club de Abuelas Conversión en ONG ↓

**Financiamiento Internacional**

Eso supuso una significativa transformación en la dinámica de las relaciones cotidianas, incorporando nuevos focos de tensión y de disputas por la apropiación de nuevas especies de capital, simbólico y no tanto, ahora al alcance de más personas. De manera esquemática, las transformaciones más notorias en dicha dinámica fueron las siguientes:

| 2001 | | 2002 |
|---|---|---|
| Organización comunitária informal | ➔ | ONG |
| Comedor Comunitario (para alrededor de 120 niños) | ➔ | Comedor (unos 150 niños) |
| | ➔ | Capacitación (unos 200 niños y adolescentes) |
| | ➔ | Trabajo (para unos 70 adultos) |
| 10 cocineras voluntarias ("Grupo de Mujeres") | ➔ | 25 técnicas con salario |
| Horarios informales (Dominio del tiempo propio y del ocio) | ➔ | Marcación de asistencia (Tiempo ajeno) |
| Una líder natural (la Abuela Ana) y un grupo de pares (las Abuelas) | ➔ | Un líder impuesto (Pedro) y jerarquías técnicas - laborales |
| Dependencia del Estado | ➔ | Autonomia del Estado |

En un nivel más analítico, estas transformaciones supusieron en la vida cotidiana del Club de Abuelas:

➔ Transformación del ESPACIO

➔ Transformación del TIEMPO

➔Transformación de las RELACIONES:

- jerarquías
- tecnificación
- formalización

➔Transformación de las PRÁCTICAS:

-laborales
- de ocio
- políticas

Esto significó, fundamentalmente, la *acumulación de capital político* por parte de *uno* de los grupos de poder, en el contexto de una socialidad fuertemente atravesada en su cotidianeidad por relaciones directas con la esfera política, en la cual el ***equilibrio*** de las relaciones de poder entre los grupos constituye un elemento indispensable para el habitual desenvolvimiento de la vida comunitaria.

Esto apareció inmediatamente en las temáticas de las conversaciones y muy especialmente en los *chismes*, como puede apreciarse en las descripciones etnográficas que analizaremos. Para hacerlo más evidente, escogimos dos situaciones de campo informativamente densas, correspondientes la primera al *período anterior* a dicha transformación (marzo de 2001) y la segunda al *período posterior* a la misma (noviembre de 2002). Las escogimos, además, por la manera en que describen conversaciones y situaciones de *chisme* con una capacidad performática importante.

**<u>Marzo de 2001</u> *(anterior* a la transformación)[12]:**

1. Corre el año 2001. Es el final de una calurosa tarde de marzo.
2. Golpeo las manos a la puerta de la casa de Ana Morales, la "Abuela Ana" para sus
3. vecinos del barrio La Pasarela. Allí, además de residir Ana y ser el lugar de reunión de la
4. familia Morales, como grupo afectivo y como grupo político simpatizante del peronismo,
5. en un salón aledaño funciona desde 1994 el "Comedor del Club de Abuelas". En ese lugar
6. se alimentan diariamente unos 120 niños del barrio, gracias a la exigua ayuda monetaria
7. del Consejo Provincial del Menor y la Familia, y al empeño constante de un número

8. variable de mujeres lideradas por Ana, que por entonces tiene unos sesenta y largos años
9. de edad.
10. Me atiende la dueña de casa y me invita a pasar, diciéndome que adentro están Pedro
11. (su hijo de 40 años que vive con ella) y la Abuela Tomasa, quien como vive sola pasa
12. buena parte del tiempo visitando a su amiga y vecina. Ambas forman parte del grupo
13. de mujeres, ahora abuelas, mentoras del Club de Abuelas y del Comedor.
14. Ni bien me siento, comenzamos a conversar sobre "el barrio". Tomasa aprovecha
15. entonces para comentarle a Ana que ***"Al (Fulano) le dieron una caja"***, lo que Ana
16. se resiste a creer diciendo que *"**Debe ser de otra cosa**…"*.
17. -- ¡Te digo que no –reafirma Tomasa--, que se la llevaron ahora…! ¡Si **yo la ví**…!
18. Pregunto entonces de qué hablan, y Ana me aclara que ***"Ya empezaron con la***
19. ***política".*** *"Los radicales* –dicen—*andan repartiendo cajas".* "¿Cajas?", pregunto, "¿cajas
20. de qué?" *"Aceite, arroz, de todo…"*, dice Tomasa.
21. Al parecer, hay dos "punteras" radicales del barrio que andan *"haciendo política para el que*
22. *está en medio Ambiente de la Municipalidad* [se refieren a Curvale]; *y hoy hay choripanes, y*
23. *viene él*".
24. --¿Adónde son los choripanes?, pregunto.
25. --Enfrente de lo de la Mari, en el pasillo –dice Ana. Y Tomasa agrega: --Ahí, **a media cuadra**
26. **de mi casa.**
[…]
27. --**Querían que le diéramos el apoyo del Comedor [se refiere a Curvale], pero acá**
28. **nosotros no nos vamos a meter con nadie**... Porque parece que quieren candidatear una
29. concejal acá del barrio...
30. --¿Quién? ¿El radicalismo? –pregunto.
31. --No, **el "Partido"** –responde Ana refiriéndose obviamente al Partido Justicialista--. Pero te
32. juro que **si es cierto lo que dicen, yo voy y les rompo en la cara mi ficha de afiliación**...
33. ¡Habiendo tanta gente capaz, joven, honesta, en el barrio, **tenían que ir a buscar a la más**
34. **corrupta de todas.**..! ¡Como si no tuviéramos gente...!
35. --¿Quién es?
36. --La de acá a la vuelta...
37. --...la Tuchi Rosales? –pregunto.
38. --Sí, ésa...
39. --... ¡Lo peor! ¡Lo peor del barrio!
40. Tomasa no dice nada pero asiente todo el tiempo con la cabeza.
41. --¿Vos hace mucho que sos peronista?
42. --Sí, pero ahora no estoy con ninguno. Yo siempre fui de Martínez, y lo sigo apoyando... ¡pero
43. mirá la gente que van a candidatear! ¡Porta, Martínez y la Ceñudo, la que estaba en el Consejo
44. de Educación! ¡Esa gente nos sacó todo lo que teníamos! ¡**Mirá si los vamos a apoyar**!
[…..]
45. Les pregunto por Mari "la Gorda" [una de las mujeres que trabaja en el Comedor], si saben
46. cómo van las cosas con su hijo [que había sido llevado a un instituto correccional de menores,
47. por haber estado involucrado en una violación]. Dicen que igual, que sigue en Victoria [en el
48. instituto correccional]. Parece que lo van a dejar seis meses ahí.
49. --¡¿Seis meses?! –me sorprendo.
50. --Sí. Parece que el abogado "se abrió" –dice Ana.
51. --**Eso le pasa por meterse con esa gente**...
52. --No, pero ella no se metió... –la defiende Tomasa--.
53. --¡**Como que no**, si el que la ayudó fue el Panchito! [Se refiere a Panchito Rosales, jefe de la
54. "mafia" del barrio, con contactos en la policía, etcétera; sobrino de la "Tuchi", la supuesta
55. candidata a concejal aludida antes.]
56. --Sí, pero eso fue al principio –dice Tomasa--. Ahora ya no la ayuda más.
57. --Claro... ¿sabés por qué no la ayuda? –Ana se dirige a mí, como en confidencia--. Porque **la**
58. **Mari no le quiso "dar" al chico.**
59. --...¿Cómo "dar"? –pregunto--.
60. --Para que robe para él...
61. --No, pero eso no... Si el Panchito... –trata de defenderlo Tomasa--.
62. --¡**Yo te digo, que yo vivo enfrente y escucho muchas conversaciones**! –dice con firmeza
63. Ana--. Es **así como yo digo**...
64. --¡Qué macana! –intervengo--... ¡Yo le dije que nadie le iba a hacer gratis ese favor, que le iba
65. a terminar dando un dolor de cabeza...!
66. --¡Todos le dijimos! –dice Ana--. Pero **la Mari no escucha. No escucha...**
67. --...**Parece que al chico se lo dejaron adentro porque no quiso "cantar"...** –sugiere
68. tímidamente Tomasa--.
69. --...La Mari es una buena mujer –continúa Ana—y el hombre también, ¡es un pan de Dios! A ese
70. chico que está preso, Maximiliano, prácticamente lo crié yo; porque él se crió acá [señala la
71. vereda de enfrente], la Mari vivía ahí. Porque ella quedó embarazada de un hombre, un militar
72. que estaba casado; pero él se portó muy bien, le dio el apellido... Y ese chico es un buen chico! –
73. acentúa el "buen"--. Pero **el problema es la "junta", tiene una "junta" que Dios mío**. Y
74. el que le sigue, el Emilio, acordate que con ese también va a tener problemas, porque **a veces**
75. **es tarde, bien tarde a la noche, y el hombre lo anda buscando porque no está en la**

76. **casa**...
77. --... ¿No sabés si aprobó la materia que tenía que rendir?... Porque la Mari tenía ganas de
78. ponerlo en una escuela técnica, en las Delicias o en Alberdi, para que salga con un título...
79. --Sí, creo que salió bien... Pero no lo llevó a ningún lado! –menea Ana la cabeza como diciendo
80. que qué otra cosa podría esperarse--. **...¡Qué lo va a llevar!**
81. --Es muy despierto ese chico, es una lástima –digo--. A mí me encanta...
82. --...**El problema de esos chicos es la calle. Son buenos chicos, pero andan demasiado**
83. **en la calle.** Tienen buenos modales, la Mari los educa bien, pero después no sé... como que **es**
84. **muy blanda... Y el hombre también, es un pan de Dios...**
[…..]
85. Anuncio que me tengo que ir, porque se está haciendo tarde (son cerca de 21:30). Me despido de
86. Tomasa, y Ana –que está en el baño— grita que la espere; sale de adentro del dormitorio
87. todavía terminándose de vestir. Me acompañan a la puerta de calle. Ana se sorprende: *"¿No*
88. *estás en el auto?"*. Le digo que no, que ando en colectivo. Entonces me mira a los ojos, me toma
89. el brazo y con voz firme me dice: *"¡Cuidate!"* Y una vez más: *"¡Cuidate!"* Le digo que no se
90. preocupe, pero en realidad su advertencia me ha preocupado.

## Noviembre de 2002: (*después* de la transformación)

91. Es martes 5 de noviembre de 2002, son casi las dos y media de la tarde. Cuando llegamos,
92. todavía no hay demasiada actividad. En el Anexo del Club de Abuelas –una casa
93. alquilada para desenvolver las actividades del Proyecto "Nietito Fuerte"- están Yoli y su
94. hermano. Pedro no llegó todavía.
95. Aprovechando la presencia de una persona nueva, Yoli cuenta sobre el funcionamiento
96. del Proyecto: actualmente hay 27 empleados y unos 30 "Jefes y Jefas"[13], más los
97. "voluntarios" [los que prestan algún servicio sin cobrar sueldo, como nosotros[14] y otros
98. talleristas]. Relata también que el número de los niños que comen en el Comedor se
99. renueva cada mes.
100. De a poco **van llegando las mujeres a firmar la asistencia**, pero Yoli las detiene
101. antes de llegar diciéndoles que: "¡*Se salvaron* de firmar porque no hay impresora!",
102. aprovechando la oportunidad una vez más para **reafirmar su lugar de poder**.
103. A medida que se acercan las 3 de la tarde (horario de comienzo de los talleres), el salón
104. en el que estamos se va llenando de gente, así que resolvemos ir a reunirnos a una de las
105. dos habitaciones (la única que está desocupada). En eso llega la Sole con la cara
106. exaltada. Ni bien entra, dice: "¡Estoy metida en una....!" Y sin darnos tiempo a preguntar
107. demasiado, comienza a contarnos sus enredos amorosos. […] Luego, ya al terminar, me
108. dice que después me quiere contar algo; se trata de **un *chisme* del otro Comedor** (el
109. de los Garay): parece ser que Alicia (madre de Sole) fue a inscribirse allá para cobrar la
110. asignación por hijo (creo), entonces le dijeron que sólo iban a poder inscribirse **las**
111. **madres de los que llevan los hijos a ese Comedor.**
112. Cuando nos ponemos a cambiar ideas con respecto al mejor modo de invitar a los vecinos
113. del barrio a cualquier actividad, Sole opina que lo mejor es "ir casa por casa invitando",
114. siempre y cuando sea hasta la tardecita ya que, a partir de las 8 de la noche, "se pone
115. bravo". Discutimos quién se va a tomar el trabajo de hacer eso, entonces Sole -haciéndose
116. eco de lo que seguramente escuchará y verá todos los días estando por ahí- dice que
117. **"hay algunos Plan Jefe que no hacen nada, así que tranquilamente pueden ir**
118. **ellas a invitar casa por casa"**.
119. Al rato que estamos ahí, entra Alicia con cara de preocupación: está llegando tarde
120. porque se quedó dormida. Se disculpa y explica que estuvo toda la noche cuidando a la
121. madre, que está muy enferma. "¡Encima, venir acá y ver esas caras!", dice refiriéndose a
122. Yoli principalmente, pero también a Silvia. Luego se va a hacer su trabajo en el salón de
123. la entrada.
124. Más tarde vuelve a aparecer Alicia, esta vez con lágrimas en los ojos. Sole le pregunta
125. qué le pasa y sale detrás de ella. Entretanto, Silvia y Yoli vienen a la habitación donde
126. estamos nosotros para programar la presentación del libro del taller de poesía (que
127. estamos organizando para el sábado 16 en la placita del barrio). Cuando vuelve a entrar
128. Sole, le hago con los ojos una seña de 'qué pasa' y me responde -también con señas- que
129. después me cuenta. Ni bien se van Silvia y Yoli, Sole me cuenta que Alicia había hablado
130. con Pedro avisándole que iba a faltar o llegar tarde por la situación de enfermedad de
131. la madre; y que ahora cuando llegó tarde, **Yoli le salió diciendo con mala cara que**
132. **"tendrá que darle explicaciones a Pedro"**. [Me da la impresión de que, en parte, es

133. la actitud de Yoli y, en parte, la susceptibilidad extrema de Alicia. El clima está que se
134. corta con cuchillo.]
135. Ya cuando estamos por irnos, la saco afuera a Alicia y le digo que no se haga tanto
136. problema. Está con los ojos llorosos y, en cuanto le hablo, se larga a llorar. Me dice:
137. "¡Cómo no querés que me ponga mal, si mis hijos hace 2 días que no comen!". Y también:
138. **"¡Ése no era el trato!", refiriéndose al arreglo de trabajo con Pedro y a que la**
139. **promesa era que iban a cobrar al día, cosa que no está sucediendo.**
[…]
140. Me cruzo enfrente, al Club de Abuelas. En el patio están tejiendo Raquel, la Gabi y la
141. Susi. Adentro está el resto de las mujeres con Ana parada en el centro de la rueda. Se
142. disponen a tomar mates. Al costado hay un hombre seleccionando porotos de soja en una
143. bolsa: es un nuevo 'Plan Jefes'. Resulta graciosa la escena: el hombre solo, sentado a una
144. de las mesitas petisas, separando pacientemente los porotos de soja en mal estado y
145. poniéndolos dentro de una fuente. En el otro lado del salón, todas las mujeres haciendo
146. actividades mucho más entretenidas. Parece una broma.
147. Ana llegó de viaje el sábado, y ni bien me ve, me dice que está muy triste por la muerte
148. de su perrito, así que hablamos un poco de eso. Luego me dice que **ella "no está bien",**
149. **y que es por el disgusto, la mala sangre que se hace acá en el barrio**; que Pedro
150. le dice **"¡Para qué nos habremos metido en esto!"**. Y me pregunta:
151. --¿Te enteraste lo que pasó, que vino la policía y el juez a hacer un allanamiento?
152. ¡Computadoras del Consejo del Educación!... ¿Podés creer vos? ...¡Toda una vida
153. trabajando, para recibir semejante disgusto! -de expresión en expresión, entresaco que
154. **han venido a hacer un allanamiento para verificar de dónde eran las**
155. **computadoras que se usan en los talleres, argumentando que están buscando**
156. **las que fueron robadas del Consejo de Educación.**
157. --Pero ya te dije... -le dice con ironía la Abuela Elsa- que lo que pasa es que **no pueden**
158. **entender que esto no venga de la política [refiriéndose a Garay]** y quieren saber
159. de dónde viene, para prenderse!!...
160. --¡Lo que pasa -intervienen Mari, Queca y Susana, mientras el resto escucha atentamente-
161. es que no pueden aceptar **que otros hagan lo que ellos no han**
162. **podido hacer**!
163. --¡**No han querido hacer**! -las corrige Ana. Y luego agrega:- ¿Sabés lo que parece que
164. les molesta? ¡Que venga gente de otros barrios a trabajar acá! ...¡¿Podés creer?!...
165. --...Porque yo te digo -le dice Susana a Ana- que, no es porque vos estés acá que te
166. quiero chupar las medias, pero **desde que yo tengo uso de razón, que el Club de**
167. **Abuelas trabaja y se preocupa por los chicos del barrio!! ¡Eso nadie más lo hizo**
168. **acá...!!**
169. --¿Quéee? -interviene de repente el hombre, hasta ahora en silencio- ¿Las Abuelas qué
170. tienen que ver con los talleres y todo eso?
171. --¡**Son las que, vamos a decir, ¡hacen todo!!** -le responden casi a coro Ana y la
172. Abuela Elsa; y las demás completan-: ¡Son las que dicen 'se hace esto', 'se hace lo otro'!
173. ¡Claro que ahora **Pedro se está encargando de organizar**, pero **esto es todo de las**
174. **Abuelas**! ¡**Esto es par-ti-cu-lar**! -enfatiza Mari-, eso dice siempre Pedro: que **acá no**
175. **hay que dar explicaciones a nadie, porque esto es par-ti-cu-lar**. -Y Ana
176. completa-: Desde el primer momento, **yo puse mi terreno, esto era mi jardín toda**
177. **mi vida**, y después es de las Abuelas.
178. --...¿O **sea que esto no tiene nada que ver con la Junta Vecinal**? -balbucea el hombre,
179. un tanto anonadado por su evidente ignorancia.
180. --¡**Nooo!!!... -le responden a coro**.
181. --...¿Vendría a ser como un Centro Comunitario? -sigue tratando de entender el hombre,
182. de quien en el transcurso de la conversación supimos que vive cerca de la Escuela 88, que
183. ya sería el Barrio Mitre.
184. --¡Claro! -le responde finalmente Ana, disipando al parecer todas las dudas.
185. Mientras tanto, por lo bajo Mari me dice:
186. --¡**Lo que pasa es que Pedro hizo lo que nadie había podido hacer! ¡Mirá si**
187. **alguien iba a venir a traer una computadora para que nuestros hijos**
188. **aprendan, o un equipo de audio! ¡Todo! ¡Todo: cocina, plástica, apoyo**
189. **escolar...! ¡Todo sin cobrar un peso! ¿Me querés decir qué es eso? ...¡Envidia!**
190. --...¡En vez de pensar en el bienestar de los chicos -completa Susana-, que desde que

191. están los talleres hay muchos menos chicos vagando por la calle...!!
192. El resto asiente en silencio. De repente, desde la ventana interrumpe Raquel, haciendo
193. una broma sobre el cobro del sueldo (que viene atrasado), que gira hacia otro lado la
194. conversación. La broma, sin embargo, era significativa: **retrucaba un chisme. Era en**
195. **alusión a que a ella la critican por cobrar dos sueldos: la pensión por 8 hijos y**
196. **el sueldo de cocinera del PROAME.**
197. Luego pasaron a otra cosa, y yo me tuve que ir.

### El drama social

En estos fragmentos etnográficos puede apreciarse cuáles eran algunas de las temáticas predominantes en las conversaciones que tenían lugar en el ámbito del Club de Abuelas *antes* y *después* del acontecimiento aludido.

En el Fragmento 1 aparecen la **delincuencia** y la **actividad política barrial**, siempre en términos de **moralidad**; dos tópicos que de manera bastante constante ocupaban el centro de la atención de las conversaciones entre las mujeres del Comedor[15].

En el Fragmento 2, en tanto, se hacen visibles los conflictos relacionados con el funcionamiento del Proyecto: las **jerarquías laborales internas**, la **rivalidad** con los otros grupos políticos, las **disputas económicas**, la **competencia** entre trabajadoras del Proyecto.

Tomando el modelo propuesto por Víctor Turner, podemos considerar el arribo del financiamiento internacional como la <*situación conflictiva*> que disparó la ejecución de un <*drama social*>, en tanto "unidad de procesos sociales armónicos o inarmónicos, que emergen en situaciones conflictivas" (1987: 78).

En tal caso, podríamos caracterizar esta *situación conflictiva* en los siguientes términos:

**La** aparición, en un espacio de extrema escasez de recursos (una orga-nización comunitaria en un barrio pobre) de una fuente de recursos apa-rentemente inmensa o ilimitada (finan-ciamiento del Banco Interamericano de Desarrollo) en el momento de mayor crisis económica de la Argentina, y la existencia de personas y mecanismos técnicos especializados (calificados) para acceder o habilitar el acceso a esa fuente, supuso:

- El DESEQUILIBRIO en la acumulación de capital de los grupos de poder
- La imposición de una TECNO-LOGÍA económica / institucional / política (propia de la racionalidad técnica de las ONGs).

Ambas cuestiones produjeron una DES-NATURALIZACIÓN de las relaciones cotidianas entre vecinos, en el ámbito del Club de Abuelas.

Nuestra hipótesis es que esa **situación conflictiva** disparó la ejecución de un *drama social* en relación a la *forma* que asume en ese contexto la experiencia de la **política** en la vida cotidiana de las personas. En dicho *drama social* sería posible identificar las cuatro fases de las que habla Turner:

1. La *ruptura*: en este caso, la ruptura de una **norma** implícita en la socialidad comunitaria, cual es la que impondría la existencia de una relativa simetría en la acumulación de capital simbólico de los grupos de poder internos para mantener un cierto equilibrio.
2. La *crisis*: momento en que se expone el **"patrón de lucha"** (Turner 1980) entre facciones relevantes y se torna visible la estructura social básica; esto se hace perfectamente visible en el incidente de las computadoras y la suposición de que el grupo político rival tuvo que ver con esa acción, como así también en la necesidad de reafirmar la importancia histórica del Club de Abuelas.
3. La *reparación*: es el momento en que los líderes "ponen en funcionamiento ciertos mecanismos adaptativos y reformadores para **evitar la contagiante difusión de la ruptura**" (Turner 1980). En el caso que estamos analizando, esta fase fue posterior al momento al que corresponden los registros de campo presentados, y

consistió en la organización de una fiesta oficial de inauguración del Nuevo Edificio del Club de Abuelas, a la cual fueron invitados todos los líderes opositores.

4. La *reintegración*: puede consistir en un **"ritual público"** indicando tanto la reconciliación como el clivaje. En nuestro caso, tal ritual tuvo lugar a mediados de 2003, oportunidad en que se realizó la fiesta de inauguración del Nuevo Edificio del Club de Abuelas. En la oportunidad, estuvieron presentes todas las facciones del barrio y todos los líderes tomaron el micrófono para expresar públicamente elogiosas palabras de felicitación y agradecimiento por el emprendimiento del Club de Abuelas.

Esta presentación manifiestamente esquemática de los acontecimientos está hecha sólo para mostrar cómo lo acontecido en ese momento en el Club de Abuelas –así como otras tantas situaciones conflictivas, de escala mayor o menor, en ése u otros contextos sociales- puede ser pensado, a través del modelo de análisis de *dramas sociales* de Turner, como la manera en que los grupos sociales se piensan a sí mismos (se reflexionan, se construyen y reconstruyen) a través de estructuras narrativas que son ejecutadas por los agentes a través de prácticas performáticas: una de esas prácticas performáticas es el *chisme*, y eso es lo que importa a los fines de este artículo.

A su vez, este *drama social* contribuye a dar *forma* específicamente a los valores y prácticas que los agentes ejercen en relación a la **política**, revelando a la vez algunas características específicas que ésta asume en la República Argentina, tales como son el "personalismo", el sistema de "punteros políticos", el sistema de "dádivas" ("clientelismo"), la relación entre política y familia, y la tradición peronista de fisión/fusión entre líneas internas, entre otras.

Dejaremos para otra oportunidad el análisis de otros tipos de performatizaciones que podrían ser analizadas en estos mismos fragmentos, tales como las referidas a la construcción de la *moralidad comunitaria*, por razones de espacio y de tiempo. Y pasaremos ahora a desmenuzar el modo en que los *chismes* actúan como *prácticas performáticas* para producir esto que hemos mencionado.

## El *chisme* como práctica performática

Deberíamos, antes de proseguir, definir por qué llamamos *"chismes"* a las conversaciones que integran los Fragmentos 1 y 2, o al menos a parte importante de ellas.

Hay un consenso implícito en el campo, en cuanto a considerar *chisme* a aquello que se habla sobre personas ausentes en la situación enunciativa, con cierta intención evaluativa o crítica (moralizante) de su conducta. Si bien autores como Elías y Scotson (1994) consideran la existencia de *"chismes reprobatorios" (blame gossip)* y *"chismes elogiosos" (praise gossip)*, nuestra experiencia etnográfica nos ha mostrado que éstos últimos constituyen sólo una versión desvaída de lo que sustancialmente es considerado como *chisme*.

Un *chisme* sólo puede preciarse de tal cuando de alguna manera denuncia una situación *paradojal* en relación a la vigencia de las normas (especialmente morales) que rigen la comunidad en la que el *chisme* tiene sentido. Como lo expresábamos en su momento,

> "algunos incidentes pasan sin pena ni gloria […] o su recordación permanece encriptada en pequeños círculos […] Otros se convierten en chisme o parte de él mucho después de sucedidos […] Ciertos detalles de los hechos son mirados con lupa e interpretados y reinterpretados infinidad de veces […], mientras que otros permanecen desapercibidos […]
>
> Que uno o varios incidentes aparezcan vinculados como objeto de chisme en una red más extendida, suscitando el interés suficiente para permanecer por algún tiempo depende de varios factores, pero siempre es subsidiario de su significación para la socialidad de La Pasarela, es decir, para la red de

relaciones entre vecinos organizada entorno de un régimen social específico instituido a lo largo del tiempo […]
[…] No hay un momento puntual, originario, en que el incidente se convierta en chisme o, mejor dicho, en que la referencia a él se transforme en chisme: hay, sin embargo, al parecer, acontecimientos que por determinadas características de la socialidad en la que ocurren, ni bien ocupan un lugar en los comentarios de la gente lo hacen en *forma de chisme*." (Fasano 2006: 133; nuestro énfasis)

Esas características particulares de tal socialidad tienen que ver con las normas que en ella tienen mayor vigencia.

En Fasano (2006) planteábamos que hay sujetos sociales que en ciertas *situaciones* hacen evidentes (de manera involuntaria) la o las *paradojas* del sistema de normas vigentes: a ésos sujetos hemos a la vez llamado *"liminares"* y *"emblemáticos"*. *"Liminares"* porque no están "ni aquí ni allí", no son "ni una cosa ni la otra" (*"between/betwix"*[16]), porque el valor de sus conductas es *ambiguo* en algún sentido; y al serlo, encarnan *cierta* paradoja de *cierto* sistema de valores comunitario.[17] *"Emblemáticos"* porque al ser objeto de los *chismes*, se les reconoce como *emblemas* de cierta moralidad (o de su transgresión) con respecto a la cual a través del *chisme* se predican valores. Esos son los sujetos propensos a ser objetos de *chismes*.

En las situaciones etnográficas que analizamos, se conversa en clave de *chisme* (en el Fragmento 1) sobre la **política barrial** y las personas involucradas, sobre la **crianza** que otra mujer del Comedor da a sus hijos, sobre el proceder de la **"mafia"** del barrio y (en el Fragmento 2) sobre lo que sucede en **"el otro Comedor"** y sobre los demás **referentes políticos** barriales. En todos los casos, hay un objeto de crítica (abierta o velada) que es usado como tematización para realizar cierta "moralización" respecto del tema en cuestión. Por eso afirmamos que el *chisme* es una *forma* (conversacional) usada por la comunidad para construir permanentemente su *moralidad.*[18]

Lo que la perspectiva de la *performance* nos permite analizar ahora es *cómo* procede esa *forma*, o sea cuál es el *estilo* que el *chisme* tiene de *performatizar* la vida social.

## Luz, cámara, acción

En las dos situaciones etnográficas hay un *público* (o *audiencia*) adicional: la etnógrafa (yo). Esto refuerza el sentido *teatral* de la *performance*: si habitualmente se *actúan* los valores sociales de manera inconsciente o involuntaria, la presencia de alguien ajeno a la situación lo que hace es agregar *reflexividad* a la actividad, al desnaturalizarla; a diferencia de la vida cotidiana "natural", la presencia de la etnógrafa agrega (suponemos) cierta conciencia en los actores de estar *actuando*. Incorporan, por tanto, una *audiencia*[19] a su representación: ya no performatizan sólo para sí mismos, sino también para la etnógrafa. Si se tiene en cuenta que, tal como lo propone Turner entre otros, la *performance* es un acto de *comunicación*, la complejización de la *recepción* no es un dato menor: modifica todo el proceso mismo de comunicación.

Lugar y tiempo:

En el Fragmento 1, el *lugar* es la casa de Ana y el *tiempo* es *fuera del horario de funcionamiento del Comedor* (inclusive fuera de la semana laboral, ya que es sábado). Además, es *tiempo pre-electoral:* de campañas políticas barriales previas a las elecciones; es el tiempo en que los partidos políticos despliegan todas sus estrategias de seducción y compra de votantes y votos. La *situación* es representativa de la *privacidad* del *ámbito familiar* de la Familia Morales (como grupo afectivo), el cual incluye a parientes y (unos pocos) amigos, como Tomasa. El hecho de que Tomasa esté presente un sábado en casa de Ana es indicativo de su vínculo de pertenencia simbólica a la Familia Morales, ya que en general los fines de semana Ana cierra las puertas de

su casa (y del Comedor) y suspende su relación con el vecindario. Por lo tanto, todo lo que en este contexto sea conversado, será interpretado tácitamente como *privado* (íntimo).

En el Fragmento 2, el *lugar* es el Comedor (el espacio de referencia de la Familia Morales como grupo político) en el horario de trabajo (en horario de realizar la actividad que legitima su lugar en la comunidad) y estando presentes todos quienes precisan ser "aleccionados" sobre cómo interpretar los hechos y los *chismes* para pertenecer a la *facción* política /chismosa (aquí se imparte su *interpretación oficial*[20]). El *tiempo* es el tiempo *inmediatamente posterior al acceso al financiamiento internacional*; un tiempo de condensación y aceleramiento de *ritmos* y, por tanto, de *tensiones*, especialmente políticas, en el contexto barrial. *Lugar y tiempo* predisponen el escenario (una *situación*) propicio para la performatización de tal "aleccionamiento". ¿Quién encarna esa performance? Ana, que en esta *situación* funciona como líder de la Familia Morales como *grupo político* (ya no afectivo, como en la situación anterior).

Participantes:

En el Fragmento 1, las participantes de la performance son Ana y Tomasa (como *performers*) y yo (como *audiencia*). Ana es la *principal performer*, en ese caso encarnando el rol de *mujer* que posibilita la construcción del mito *"Abuela Ana"* haciendo eje en por lo menos tres caracteres: a) su condición de *"peronista de toda la vida"* capaz de conservar al mismo tiempo una *autonomía* (al menos de pensamiento) en relación al Partido Justicialista [32 a 34 y 42 a 44[21]]; b) su condición de vecina *solidaria*, capaz de ayudar a criar los hijos de otras mujeres [70] y de *"escuchar muchas conversaciones"* comprometedoras guardando el secreto [62]; y c) su condición de mujer *inteligente y crítica, conocedora* del barrio [33 y 34].

Tomasa complementa la performance de Ana contribuyendo (con su presencia, su silencio asentidor y algunas frases esporádicas) a hacer creíble el personaje (que por momentos presenta características de mito) de la *"Abuela Ana"* frente a mí. También, por momentos, se construye como *audiencia* de la performance de Ana (por ejemplo, cuando Ana hace toda su demostración de autonomía en relación al Partido Justicialista).

Es interesante observar cómo, para poder construir su autoridad como *performers* (lo que Alexander denomina "el desafío de la *autenticidad*" 2006: 55), ambas apelan constantemente al argumento de la *proximidad* ("Yo lo ví", "Enfrente de casa", etcétera) [17, 25,62]. Pareciera que este tipo de mecanismo de *autorización* (al que podríamos relacionar con la función "deíctica" por su capacidad para remarcar el "aquí" y "ahora" en que se sitúa la enunciación de quien habla) fuese propio de la *forma* que demanda el *chisme* para tener eficacia performática.

En el Fragmento 2, participan de la performance:

a) Como *principal performer*: Ana, que en este caso actúa como *líder* (político) del Club de Abuelas en tanto espacio representativo de *la Familia Morales como grupo político*. Su rol en esta performance, en tanto líder, es el *adoctrinamiento de sus fieles*. Es interesante observar cómo la *autoridad política* de Ana (en otras palabras, la *autoridad* que ella construye y que le es reconocida a Ana en el ámbito de las relaciones políticas) se asienta fundamentalmente en la cualidad *moral* de sus acciones.

b) Como *performer "coadyuvante"*[22]: la Abuela Elsa, en tanto co-partícipe de la *autoridad* (moral) de las Abuelas, por su propia condición de Abuela.

c) Como *performers secundarias*: las demás mujeres del Comedor, que contribuyen a ejecutar el guión de la performance asumiendo el rol de personas autorizadas a dar fe a las palabras de Ana

por su *proximidad* histórica (en tanto vecinas) con el Comedor.
d) *Audiencia*: el hombre al que han puesto a "separar porotos" (a todas luces un trabajo de recién iniciado en las lides del Comedor) y yo. Ninguno de los dos tenemos autoridad alguna en el terreno de las relaciones políticas en ese lugar.

Guión (Script):

En ambos Fragmentos puede observarse la tematización de *la actividad política atravesando la vida cotidiana*, a través de la cual se performatiza *una moralidad sobre el modo (correcto) de proceder políticamente*. Es importante relacionar esto con el *drama social* que proponemos identificar aquí, ya que el cometido final de esta performance es aleccionar a los actores para asumir posiciones en relación a las facciones políticas internas del barrio, para lo cual es preciso: 1° Descalificar (moralmente) al rival; 2° Instaurar el consenso sobre un modelo de conducta política "correcto" (moralmente); 3° Producir una identifica-ción entre facciones políticas y modelos (morales) de conducta política; 4° Lograr la identificación (moral y política) de los actores con la facción dominante (en este espacio). Todo esto sucede de manera extremadamente sutil, a través de la performance que tiene lugar *a través* del *chisme*.

En el Fragmento 1, esa tematización tiene dos ejes:
1) *La campaña pre-electoral en el barrio*. En este sentido, la performance de Ana (acompañada por Tomasa) consiste en:

1° *Denunciar* (ante mí) *el "clientelismo"* (entrega de "cajas" y "choripanes" como práctica política habitual. [15 a 25]

2° *Distanciarse del "clientelismo"* y, al hacerlo, moralizar sobre la posición moral/política correcta: la autonomía de decisión. [27 a 32]

2) *La relación (de la Familia Morales y el Comedor) con los partidos políticos.* Esto es performatizado:

1° *Haciendo una evaluación moral de la supuesta candidata a concejal por el Partido Justicialista*. Hay un pronunciamiento sobre el desacuerdo *personal* con la elección de "ésa" persona, *distanciándose* (frente a mí) *de "ésa gente"* [33 a 40].

2° *Manifestando la importancia política del Club de Abuelas y del Comedor* ("quieren el apoyo del Comedor") [27, 28]

3° *Haciendo una demostración de la fuerza política dentro del Partido Justicialista* al Ana amenazar que, "si es cierto lo que dicen, yo voy y les rompo en la cara mi ficha de afiliación" [32].

Esta última expresión es una de las tantas evidencias de la excelencia de Ana como *performer* y un excelente ejemplo de *"acto performático"* ya que, como señala entre otros Jean Langdom (1996), no cualquiera es un "acto performático"; sino que sólo lo es aquél que potencia la dimensión poético-expresiva de la vida social, produciendo por lo tanto un cierto *extrañamiento* de lo cotidiano. Hay una *intensidad* inusitada en la acción, que rompe con la secuencia previsible de la vida cotidiana; como un acorde musical repentinamente ejecutado con mayor intensidad, produciendo una modificación en el ritmo, convocando la atención y produciendo –por ello- en los participantes un cierto *extrañamiento* de lo cotidiano. La amenaza de Ana de ir al Partido y "romperles en la cara mi ficha de afiliación" tiene ese carácter intenso, violento y profundamente performático: no sabemos si efectivamente lo hará –y en realidad poco importa-; lo importante es que resulta *posible* (verosímil) que lo haga, y todos los presentes conocemos *la relevancia* que ese posible acto tendría en la vida de Ana, del Comedor, del Club de Abuelas, de los grupos políticos barriales, de la comunidad barrial en general y –también- de la política interna del Partido

Justicialista de Paraná. En ese instante se produce la *fusión* de la que habla Alexander (2006), que hace asimilar la *performance social* al *ritual*; o también podríamos decir que pone de relieve la condición *ritual* de la *performance social*.

Otro elemento que nos parece importante remarcar es que, gracias a esta ruptura del recurrir cotidiano, es que es posible la *reflexividad* que tiene lugar a través de la performance. En la performance, los actores se ven a sí mismos y a los demás, y construyen y reconstruyen el sentido simbólico del mundo que habitan.

En el Fragmento 2, continúa esa tematización de la política, en este caso fundamentalmente de la política interna barrial. Aquí, la *performance* cuenta con la participación de varias mujeres, si bien el *acento* es siempre puesto por la performer principal, que continúa siendo Ana, a la que las demás coadyuvan (Abuela Elsa) o secundan (las demás mujeres) para cumplir con el cometido de construir la significación deseada. Ésta consiste en:

a) *Descalificar (moralmente) al grupo político opositor* [157 a 164; 186 a 191]
b) *Reforzar la legitimidad de la autoridad del Club de Abuelas en relación a sus rivales políticos* [165 a 191]
c) *Dar legitimidad a la autoridad de Pedro* (la cual es objeto de críticas [138, 139]) al frente del *Proyecto "Nietito Fuerte"* [149 y 150; 186 a 189]

Para realizar esta *performance*, Ana echa mano a dos elementos que aumentan la intensidad del *acto performático* y con los cuales refuerza frente a los presentes (entre los cuales hay algunas personas que no siempre pertenecieron al Club de Abuelas) su *autoridad de líder del grupo político*. Estos elementos son:

- la *victimización* por ser objeto de maltrato por parte de los rivales políticos (hacerse "mala sangre") [148 a 150];
- una suerte de *inmolación* personal en pos del proyecto del Club de Abuelas ("puse mi jardín de toda la vida") [176 y 177]

La estrategia dramática se repite: descalificar primero a los rivales, para despejar el camino hacia la *moralización* que instituye el lugar sin cuestionamientos del Club de Abuelas.

A su vez, en la manera en que las demás participantes de la *performance* asumen papeles, puede observarse claramente cómo la *estructura social* de ese espacio emerge y es realizada: la Abuela Elsa coadyuva desde un lugar simétrico al de Ana (ambas comparten la referencia de autoridad de ser parte de las Abuelas fundadoras del Club) y las demás mujeres completan y refuerzan la eficacia performática del acto sumando la autoridad de la *proximidad* que da el estar "cerca" del Club de Abuelas en su condición de vecinas y colaboradoras del Comedor (desde un lugar asimétrico de dependencia, al mismo tiempo que de testigos necesarias).

Por ello, en esta *performance* puede verse claramente cómo se complejizan los roles de participantes/audiencia, ya que:

- Ana actúa diferencialmente para: las mujeres (que *ya* pertenecen al Comedor), el hombre (que es de otro barrio y nuevo en ese lugar [Véase 163 y 164]) y yo;
- la Abuela Elsa actúa para las mujeres, para Ana y para mí;
- las mujeres actúan para las demás mujeres, para sí mismas y para mí, pero también para Ana, de quien dependen; en su actuación, expresan su lealtad a la facción:

* Mari refuerza su vínculo laboral (con Pedro) [173 a 175]

* Susana la elogia a Ana y al Club de Abuelas [165 a 168]

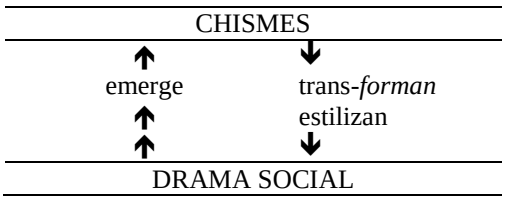
* Todas - en esa implícita competencia con los adversarios políticos- se posicionan abierta y explícitamente *a favor* del Club de Abuelas.

**La potencia del chisme**

Lo que puede apreciarse con toda claridad en los fragmentos etnográficos analizados es cómo en ese espacio social (el Club de Abuelas y su entorno) la *política* constituye un elemento constitutivo de las relaciones cotidianas entre las personas y, con ello, puede accederse al conocimiento de algunas especificidades de la política en la Argentina. A partir de ahí, puede entenderse hasta qué punto un *desequilibrio en las relaciones de poder entre grupos políticos* (como es la acumulación de capital que el Club de Abuelas realizó a través del acceso a financiamiento internacional) puede convertirse en una *situación conflictiva*, que dispara la ejecución de un *drama social* que reactualiza algunos de los ingredientes dramáticos de la política argentina junto a los elementos que aporta la especificidad de *esta* situación particular.

Ese *drama social* es performatizado, en parte, a través del *chisme*, en tanto práctica comunicacional comunitaria con una gran eficacia performática, y de la cual los agentes participan con naturalidad porque poseen las <competencias> necesarias para hacerlo.

Especialmente, lo que podemos ver en los fragmentos analizados es cómo ***el chisme performatiza*** **la fase de *crisis* de dicho *drama social***, profundizando la escisión entre facciones y haciendo visibles los componentes estructurales básicos de dicha sociedad. Y cuando decimos que *"performatiza",* lo que queremos decir es que, por un lado, **lo hace emerger a la visibilidad,** al mismo tiempo que **le da una *forma*, lo *estiliza***:




En los fragmentos analizados, entonces, vemos cómo *el chisme estiliza* (da un *estilo*, una *forma, per-forma*):
- la *autoridad política* (de la Abuela Ana, de su hijo, del Club de Abuelas dentro y fuera del barrio);
- las *relaciones comunitarias* (relaciones de vecindario convertidas en relaciones laborales dentro del Club de Abuelas; el éxito de la moralidad apoyada en el "hacer"; relaciones entre grupos de poder);
- el *género* (modelos de autoridad masculino [Pedro] y femenino [Ana]);
- la *lucha por la imposición de una moralidad* (la moralidad del Club de Abuelas: trabajo vs. calle);
- la *relación con el orden político en general*.

En este análisis, la *política* ocupó un lugar primordial. Ello, en parte, obedeció a una decisión en relación a este artículo, ante la necesidad de realizar una simplificación. Pero también es cierto que la *política* apareció como "el" tema por excelencia en nuestro estudio sobre el *chisme* en el ámbito del Club de Abuelas. Entendimos que ello tenía que ver con lo que Elías & Scotson (1994) proponían cuando decían que "la estructura del *chisme* sigue la estructura de la comunidad cuyos miembros chismean" (94).

Lo que hemos procurado mostrar a través de este artículo es el modo particular que tiene el chisme de *per-formatizar* (dar *forma*) las relaciones sociales comunitarias, en este caso en relación a la *política.* Suponemos que del mismo modo ha de performatizar, con acento moralizante, otras dimensiones de la vida social; aunque demostrarlo excede las posibilidades de este texto. Con ello, pretendemos hacer nuestro modesto aporte en relación a evidenciar cómo y hasta qué punto a través de las prácticas de comunicación los actores intervienen en la construcción de la vida social a la que pertenecen.

## Notas

[1] Una primera versión de este artículo fue realizada en el marco del Seminario de Antropología da Performance, a cargo de la Dra. Maria Elizabeth Lucas, en el Programa de Pós-graduação em Antropologia Social de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (agosto a diciembre de 2007). Agradezco a la Dra. Lucas y a los colegas con quienes compartí el Seminario, por los valiosos aportes que realizaron a mi formación en general y al análisis del chisme en particular.

[2] A ello dediqué la tesis de Maestría en Antropología Social (ver Fasano 2006).

[3] Gluckman (1963; 1968), Paine (1967; 1968), Pitt-Rivers (1988), Cox (1970), Gilmore (1978), Szwed (1966), Elías & Scotson (1994), Epstein (1969), Abrahams (1970), Abrahams & Baurman (1971).

[4] Fonseca (2000), Stewart & Strathern (2004), Tholander (2003), Van Vleet (2003).

[5] Nuestra traducción.

[6] Valga la salvedad de que la capacidad performática de palabras como las del *chisme* es un tema que en la antropología viene siendo asociado a la brujería y a la hechicería desde el estudio clásico de Evans-Pritchard (1937). Y, más recientemente, Stewart & Strathern (2004).

[7] De ahí que Butler dirá que el <género> es un acto a través del cual se materializa (se *realiza*), un "estilo corporal" *("a corporeal style"*), una *forma* de materialización (culturalmente condicionada) del cuerpo, por tanto, *una* forma *entre otras* formas *posibles* a ser adquiridas por el cuerpo sexuado; pero una *culturalmente condicionada*, es decir que los individuos particulares no tienen en verdad <elección> acerca de *qué forma* materializar: las posibilidades históricas materializadas son las ficciones culturales impuestas *bajo punición*, como ya lo presentaba hace algunas décadas Michel Foucault (1995).

[8] "Los actores están siempre ya en escena, en los términos de la performance. Así como un guión puede ser actuado de varios modos, y así como la obra requiere tanto de texto como de interpretación, así el cuerpo con un género ["gendered body"] realiza su parte en un espacio corporal culturalmente restricto y realiza interpretaciones entre los confines de directivas ya existentes" (Butler 2004: 160-161; n.t.).

[9] Trabajo de Campo.

[10] Este nombre, como todos los que aparecen en el artículo, es ficticio.

[11] Sintéticamente, la presencia o ausencia de una *"ética"* refiere al respeto o no a reglas de convivencia que garantizan la armonía comunitaria. De quien *"no tiene ética"* puede esperarse cualquier cosa, ya que sólo actúa en provecho propio, nunca pensando en el conjunto. En el terreno político, el ejemplo de la falta de ética es la de quienes sólo se enriquecen personalmente durante su tránsito por la política; en el terreno delincuencial, refiere a quienes no respetan códigos internos y delinquen dentro del propio barrio, robando a los que son "tan o más pobres que ellos".

[12] La numeración a la izquierda es para poder localizar los fragmentos.

[13] "Jefes y Jefas" es el apócope para referir a quienes son beneficiarios del Plan Jefes y Jefas de Hogar, dependiente del gobierno nacional y administrado por las organizaciones comunitarias.

[14] Nosotros nos ocupábamos de las actividades de comunicación institucional del Proyecto.

[15] Los registros de campo anteriores a julio de 2002 –fecha en que comenzó a ejecutarse el Proyecto "Nietito Fuerte"- dan cuenta de ello. Parcialmente aparecen en Fasano (2006).

[16] Ésta es la expresión que Turner utiliza para referir al concepto de *liminaridad*.

[17] Remarcamos el *"cierto"* porque la condición de ambigüedad de las conductas nunca es absoluta: siempre se revelan paradojales en relación a *un* sistema de valores, que ni siquiera es el único vigente en la comunidad, pero que es en relación al cual se producirá el *chisme*. Así, lo que constituye un *chisme* en cierto espacio social, puede no reunir las condiciones para constituirlo en otro.

[18] O "sus moralidades" debiéramos decir, mejor, siguiendo a Howell (1997).

[19] No es que no la hubiera, pero incorporan *otra* categoría de audiencia. Por otra parte, la consideración de la existencia de una *audiencia* entre ellos mismos en las performances de la vida cotidiana, es deseable considerarla en términos dinámicos: nadie es "audiencia" todo el tiempo ni de manera permanente.

[20] Explicábamos en Fasano 2006 que los *chismes* constituyen interpretaciones por parte de los diferentes grupos o sectores de la comunidad, pero que estas interpretaciones no son "libres", los actores no las eligen de manera espontánea y azarosa, sino atendiendo rigurosamente a sus necesidades e intereses. Así, desde el lugar que centraliza las relaciones de poder, se "imparte" algo así como una *interpretación oficial* en relación a los *chismes* que afectan en alguna medida la *posición social* de dicho espacio.

[21] Localización en los fragmentos del diario de campo.

[22] Le llamamos "coadyuvante" tomando el nombre que utiliza Greimás para referir al acompañante del protagonista principal, en el análisis de la estructura actancial de los cuentos rusos (1976).

## Bibliografía


ABRAHAMS, Roger (1970) "A Performance-Centred Approach to Gossip". **Man**, New Series, vol.5, N°2.Pp. 290-301

——— y BAUMAN, Richard (1971) "Sense and Nonsense in St. Vincent: Speech Behavior and Decorum". **American Anthropologist**, vol.73, N°3. Pp.762-772

ALEXANDER, Jeffrey C. and MAST Jason. (2006) **Social performance: symbolic action, cultural pragmatics and ritual.** Cambridge University Press.

BUTLER, Judith (2004) "Performative acts and gender constitutions: an essay in phenomenology and feminist theory". BIAL, H. **The Performance Studies Reader**. London: Routledge.

COX, Bruce (1970) "What is Hopi gossip about? Information Management and Hopi Factions". *Man*, New Series, vol.5, N°1.Pp.88-98

ELIAS, Norbert y SCOTSON, John (1994) "Observations on Gossip". **The Established and The Outsiders;** London, Sage.

EPSTEIN, A.L. (1969) "Gossip, Norms and Social Network". MITCHELL, J.C. (ed.). **Social Networks in Urban Situations.** Manchester, Manchester University Press.Pp.117-129

EVANS-PRITCHARD, E.E. (1937) **Witch craft, oracles and magic among the Azande**. Oxford, Clarendom Press.

FASANO, Patricia. (2006) **De boca en boca. El chisme en sectores de pobreza urbanos**. Buenos Aires: Editorial Antropofagia/IDES.

FONSECA, Claudia. (2000) **Familia, fofoca e honra. Etnografia de relaçoes de gênero e violência em grupos populares.** Porto Alegre, Editora da Universidade do Rio Grande do Sul.

FOUCAULT, Michel (1995) **La historia de la sexualidad**. T.1: La voluntad de saber. Barcelona, Siglo XXI.

GIESEN, Bernhard (2006) "Performing the sacred: a Durkheimian perspective on the performance turn in the social sciences". ALEXANDER, J. & JASON, L. **Social Performance: symbolic action, cultural pragmatics and ritual**. Cambridge University Press.

GILMORE, David. (1978) "Varieties of Gossip in a Spanish Rural Community". **Ethnology**, vol. XVII, N°1. Pp.89-99

GLUCKMAN, Max (1963) "Gossip and Scandal". **Current Anthropology,** vol. 4, Nº3. Pp.306-317.

———. (1968) "Psychological, sociological and anthropological explanations of witchcraft and gossip: a clarification". **Man**, New Series, vol. 3, Nº1. Pp.20-34

GREIMAS, A.J. (1976) **Semántica Estructural**. Madrid, Gredos.

HOWELL, Signe (1997) **The ethnography of moralities**. London, Routledge.

HUGHES-FREELAND, Felicia (org.). (1998) **Ritual, Performance, Media**. London: Routledge.

LANGDOM, Jean (1996) "Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia". **Antropologia em Primeira Mão** N° 11. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, Florianópolis.

MAFFESOLI, Michel (1997) **Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo**. Barcelona: Paidós.

PAINE, Robert (1967) "What Is Gossip About? An alternative Hypothesis" **Man,** New Series, vol.2, N°2. Pp.278-285

———(1968) "Gossip and Transaction". **Man**, New Series, vol.3, N°2. Pp.305-308.

PEIRANO, Mariza (2002) **O dito e o feito**. Cap. 1: A Análise antropológica de rituais. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

PITT-RIVERS, Julian (1988) **Un pueblo de la sierra: Grazalema**. Madrid, Alianza.

SHERZER, Joel & BAUMAN, Richard. (1989) [1974] "Introduction". **Explorations in the ethnography of speaking**. Cambridge: University Press.

STEWART, Pamela and STRATHERN, Andrew (2004) **Witchcraft, Sorcery, Rumors and Gossip**; United States of America, Cambridge University Press.-

SZWED, John. (1966) "Gossip, Drinking and Social Control: Consensus and Communication in a Newfoundland Parish". **Ethnology**; vol.5, N°4. Pp.434-441

TAMBIAH, Stanley (1985) **Culture, Thought and Social Action. An Anthropological Perspective**. Cambridge: Harvard University Press.

THOLANDER, Michael (2003) "Pupils' gossip as remedial action"; **Discourse Studies** vol. 5 No.1. -Pp.101-128

TURNER, Victor. 1980. "Social Dramas and Stories about them". **Critical Inquiry** vol. 1, N°1. Pp.141-168

(1987) **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ.

VAN VLEET, Arista (2003) "Partial theories: On gossip, envy and ethnography in the Andes"; **Ethnography** vol. 4 No.4.-Pp.491-519

ZUMTHOR, Paul (2000) **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: EDUC.

# Cuerpos femeninos afrouruguayos: raza y poder en la danza de las comparsas de candombe

*Manuela Rodríguez**

En este trabajo, se intenta poner de relieve la relación que existe entre la construcción de los estados nacionales y la regulación de sus prácticas culturales, vinculando raza, género y performance en el candombe uruguayo. Focalizo en la participación de las mujeres afrodescendientes, analizando los sentidos que históricamente han significado sus cuerpos y abordando la experiencia de ellas en la performance. La hipótesis que se sostiene es que la danza del candombe pone a estos significantes hegemónicos en escena y a su vez los reinterpreta, reformulando el "archivo colectivo" que establece los roles de género entre los afrodescendientes; así como abre a la posibilidad de "racializar" algunos de estos significantes, posibilitando y difundiendo diferentes cuerpos femeninos "negros". Estas estrategias podrían pensarse como una respuesta política a la nacionalización del candombe.

Palabras clave*:* candombe, cuerpo, género, raza, performance

## Introducción[1]

"Danza de los esclavos[*]", "comparsa callejera de los negros": a partir de su inserción en el carnaval oficial, el candombe se fue transformando en símbolo y expresión de los uruguayos, fiesta popular de todo su pueblo. Toque de tambor de los morenos, danza de las mujeres afrouruguayas, durante la Colonia una manifestación "exótica" que asombraba a los gobernadores y al pueblo criollo, hoy parte del acervo cultural que identifica al estado y que recorre el mundo poniendo el sello de la música de Uruguay. El candombe es reconocido en la actualidad, dentro y fuera de su país natal, como "el toque de los tamboriles", como una música característica, aunque en su origen ese término era usado para nombrar a la "danza de los negros". A la cuerda de tambores (así se llama al conjunto de más de 60 tambores que tienen las comparsas) la percuten los hombres negros. A ellos los acompaña el cuerpo de baile: éste es el espacio de las mujeres dentro de una comparsa. Mi interés en este estudio es resaltar el lugar que las mujeres tienen dentro de esta manifestación social. Ya que la asociación candombe-tambores-masculinidad -negritud está presente en la mayoría de los estudios sobre esta manifestación social, se oscurece muchas veces el rol que las mujeres cumplen dentro de la performance, así como el lugar que ésta cumple en sus vidas. Así, en este trabajo, me voy a focalizar en las representaciones que se fueron instituyendo en Uruguay sobre las mujeres negras, en cómo se fue demarcando un discurso racial y heterosexual que situó a las afrodescendientes en lugares precisos; y en cómo desde este lugar las propias mujeres tomaron posiciones y se apropiaron de un discurso y una práctica que las legitima como negras. Lo que propongo es que las bailarinas afrodescen-dientes en las comparsas de candombe, encuentran un marco donde es posible reformular estos significados, dando cuenta

* Becaria CONICET. Candidata al doctorado en Antropología en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Perteneciente a los proyectos de investigación "Cuerpo y multiculturalismo en prácticas socio-estéticas contemporáneas. Un estudio comparativo sobre performances en las ciudades de Buenos Aires y Rosario" (UBACYT F821) y "Cuerpo, performance y diversidad cultural en el contexto de los procesos de globalización" (PICT 2006-00273), Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Correo electrónico: hartomanuela@yahoo.es

de una resistencia afirmativa, en los términos de Yancy (2008), o de la presencia de "tácticas" en términos de de Certeau (1988), como modo de resistencia de aquellos grupos sociales que deben accionar en los terrenos impuestos y organizados bajo la ley de "otros", en este caso dentro de la matriz heterosexual impuesta por una sociedad fuertemente blanca y europeizada.

**"Domesticación" del candombe y estrategias de fuga de los actores.**

Advertimos que la danza del candombe fue practicada en un principio como un ritual, y que nunca estuvo desvinculada totalmente de las festividades nacionales; fue creciendo en esta relación de espacio sagrado y profano, de encuentros y sesiones en Cofradías y Naciones de esclavos, a formaciones de comparsas callejeras. Se transformó al tomar préstamos de otros contextos, como el artístico, cuando se incrementó la presencia de un público diferenciable, o la representación de personajes, tomando características del teatro. Desde un principio su performance estuvo delimitada por relaciones de poder: los esclavos podían ejercer "sus bailes" en momentos y lugares precisos, demarcados por el orden oficial. Con los años, estas limitaciones fueron restringiendo cada vez más el espacio permitido, demarcando lugares de exclusión tanto para esta práctica como para sus practicantes; así también el tiempo estipulado se fue amoldando a un período incluido en los carnavales oficiales. Llegado el siglo XX, la legislación estableció un reglamento que determinó las calles y los minutos, así como las formas y los contenidos, en un proceso característico de disciplinamiento social.[2] Este reglamento fija los personajes característicos que deben obligatoriamente estar presentes en las comparsas para que puedan concursar, así como da una lista de los "temas pertinentes" que ellas pueden representar. En este proceso, los roles que las mujeres ocupan se fueron fijando en los de: bailarina de candombe, vedette, mama vieja y bailarina afro[3]; éstas son las opciones que ellas tienen para poder participar como bailarinas de las comparsas.

Actualmente, el candombe es símbolo de una cultura popular y nacional, como lo han señalado Abril Trigo (1993) y Reid Andrews (2006), lo que hizo que una manifestación cultural asociada a una minoría racial se extendiera a la población en general, y comenzara a circular por todos los barrios montevideanos, fuera de los límites de los barrios con mayor población afrodescendiente. Hoy en día, las comparsas tienen tantas bailarinas negras como blancas (incluso en algunas es mayor la participación de mujeres que no se reconocen afrodescendientes); sin embargo, ésta se sigue distinguiendo como una práctica perteneciente histórica-mente a la población negra del país. Es este proceso de "candombización" (*candombization*, para Trigo [1993:724]) de la cultura popular el que retomaré para buscar las representaciones establecidas sobre los cuerpos de los afrouruguayos, principalmente de las mujeres, con la intención de exponer el marco interpretativo en el que esos cuerpos se formaron y establecieron su agencia dentro del imaginario impuesto por la mirada blanca y europea. Como dice Yancy (2008), la *imago* de los negros en la mente europea envolvió un proceso de violencia discursiva y material que quebrantó el reclamo de dignidad y humanidad de esos cuerpos, ya que, a través de la mirada blanca hegemónica se llevó adelante un proceso fenomenológico que lo dejó distorsionado y fijado en una esencia preexistente. *"The black body becomes a ´prisoner´ of an imago… that is ideologically orchestrated to leave no trace of its social and historical construction"* (op.cit. pp109-110). De esta manera se naturalizó una imagen que borró los trazos históricos de la desigualdad social y racial. En este contexto, entender la resistencia llevada adelante por los negros, implica reconocer que sus cuerpos han sido siempre un sitio de batalla discursiva, simbólica, ontológica y existencial. *"Blacks have struggled mightily to disrupt, redefine, and trascend white fictions"*. Es necesario comprender la existencia corporizada de los negros (black embodied existente) como socialmente situada, y con capacidad de reconfigurar y sobrellevar las circunstancias envolventes, decodificando la prisión ideológica del

discurso racista. *"Black resistance, as a mode of decoding, is simultaneously a process of recoding Black embodied existence through processes of opposition and* ***affirmation****"* (op.cit. pp.111- 112) Es decir, tomar un lugar dentro del contexto opresivo, servirse de sus imágenes y sus símbolos, es en sí mismo un acto de resistencia afirmativa, en tanto demuestra y afirma la fuerza ontológica y existencial de tener una perspectiva, una subjetividad, dentro de un discurso alienante; *"at the moment of resistance there is an instantiation of an axiological moment that grounds the Black body with value"* (op.cit. pp. 112-113). Es la capacidad de imaginar, bajo condiciones de opresión y denegación, otras posibilidades, diferentes alternativas de ser que cobren valor y legitimación –fundamentalmente para sí mismo– como forma de cobrar existencia, humanidad.

Desde esta perspectiva pretendo retomar imágenes que han quedado fijadas a los cuerpos afrouruguayos, a las mujeres negras, en el recorrido que el candombe fue trazando como manifestación cultural de una minoría étnica y racial dentro de una sociedad pretendidamente blanca y europea. El objetivo del trabajo es mostrar cómo en el marco de las comparsas de candombe actuales, las mujeres se reapropian de estos significados, de estas imágenes racializadas, y las reiteran performativamente como mecanismo de legitimación de sus cuerpos femeninos negros y como forma de instalar poderes que las hagan ser en un país que las invisibiliza. Esta es la resistencia afirmativa a la que apunto. En ningún caso pretendo hacer un análisis histórico sobre los negros en el Uruguay, como tampoco problematizar dicha historia, sino más bien, a partir de los relatos, extraer las imágenes y los cuerpos que se fueron construyendo hegemónicamente.

La evolución del candombe tiene varios hitos, puntos de referencia históricos, que marcan su desarrollo y que son apuntados por la mayoría de los estudios sobre el tema. Primero, su origen religioso, el de las Salas de nación y las Cofradías, en donde los esclavos festejaban sus rituales. A mediados del siglo XIX se lleva a cabo el pasaje a una coreografía de tipo más pantomímica, una danza que incluía: procesión, *ombligada*, improvisación solista, formación en ronda y finalmente un *entrevero*. Se realizaba para la época de navidad y terminaba con la coronación de los reyes del Congo. De esta danza derivarían los personajes más característicos que hoy se ven en las comparsas[4]. Finalmente, a finales del siglo XIX y principios del XX se va consolidando el candombe de las comparsas de carnaval que es el que hoy podemos apreciar. Según Abril Trigo (1993), el pasaje de los rituales africanos, traídos por los esclavos de Brasil, a la danza pantomímica, se dio en un proceso de aculturación rápida, en donde la cultura hegemónica impuso sus propios patrones, erosionando todo tipo de heterogeneidad y privando a todo lo subalterno de cualquier trazo distintivo. Para Trigo, esto se debió al tipo de esclavitud implantada en Uruguay, donde a diferencia de la de las grandes plantaciones de los climas tropicales, las actividades productivas de la región demandaron mano de obra principalmente doméstica y ganadera y en mucha menor cantidad. Así, los negros uruguayos no tuvieron la fuerza cultural y demográfica para volverse la cultura hegemónica del país, por lo que la rápida asimilación hizo que su cultura tuviera que escabullirse por los intersticios de la cultura hegemónica con el fin de sobrevivir. Este proceso de aculturación supuso para los negros una marca grabada tanto en sus prácticas como en sus propios cuerpos. Lo que en un principio pudo haber sido una necesidad de reunión y conservación de cierta memoria cultural (las sesiones de danzas y toques de tambor en los lugares aprontados para eso) se fue diluyendo rápidamente en un desfile, en un espectáculo para otros. La curiosidad del público, esa mezcla de fascinación y rechazo (Reid Andrews 2006:92); la represión y la censura impuesta; y la incorporación de las danzas y los instrumentos europeos son los ingredientes de una nueva manifestación cultural que para sobrevivir tomó los códigos estéticos e ideológicos reinantes. En este contexto, los "candombes de negros" se volvieron un modo de constituirse en sujeto de la diferencia (Trigo 1993:718), una forma de ser negro en Uruguay (Reid Andrews 2006:96)[5]. De auerdo con la reconstrucción

efectuada por estudiosos y académicos de mediados del siglo XX, esta forma de "ser negro" tenía curvas y contornos precisos:

*"Tiránica es la forma en que reina la creación individual. El baile se efectúa a capriccio. Los brazos y las piernas, la cabeza y la cintura aparentan salirse de sus articulaciones y los huesos ablandarse como si fueran de goma. Durante toda esta escena, sus animadores –verdaderos trompos humanos – parecen no experimentar el más mínimo cansancio, ni la menor fatiga" (Oderigo, 1969)* [6]

Evidentemente, estas descripciones son tomadas sin reparo de los diarios de la época, en donde los adjetivos que se repiten con mayor frecuencia para referirse a los negros y a su comportamiento son: "alegres", "fieles", "simples" e "infantiles", y estos son concebídos como "seres dóciles". Como sostiene Frigerio (1995) los discursos establecidos por los medios de comunicación refuerzan el orden social desigual en tanto *"reflejan, reproducen y articulan las relaciones sociales históricamente específicas, así como las grandes narrativas que legitiman la supremacía blanca"* (op.cit.p. 97). Se suman a esta "imaginarización" las representaciones que reproducen sin más los textos de autores "clásicos" que han estudiado el candombe, los cuales según Frigerio refuerzan tres estereotipos: 1) la imagen del negro como un ser alegre y simple; 2) la imagen congelada del candombe, que se entiende como una supervivencia "impura"; y 3) al desatender los conflictos sociales e interraciales, promueven la idea del negro como algo ajeno a la sociedad uruguaya (op.cit p.106). Para dar un ejemplo, tomamos a Carámbula ([1966] 1995), quien, retomando descripciones "clásicas" que no especifica, nos dice que *"los antiguos Gobernadores eran vivados por sus fieles negros esclavos, con su jeringonza afro-criolla: "Güé l'amito!"*. También nos recuerda que los negros *"expandían su alma mordida de tristeza, abriendo las válvulas de la opresión, bailando frenéticamente el candombe, con lo cual –utópicamente– creían reconquistar la lejana libertad gozada en su tierra africana"*. En otro sentido, encontramos significantes como: "salvajes", "brutos" o "primitivos", y con respecto a su corporeidad y formas de ser abundan las imágenes de los esclavos "fuertes físicamente", algo "descontrolados", con cuerpos que hacen movimientos animalezcos o imposibles: "estirarse como un resorte", realizar "movimientos serpentinos", adoptar "insólitas figuras". En definitiva, esta reconstrucción retoma sin críticas las imágenes construidas por los medios de comunicación de la época reforzando así la *imago* blanca del cuerpo negro.

Respecto de las mujeres son pocas las alusiones que se encuentran en los registros de la época y en los estudios posteriores. Se habla de ellas en relación a sus actividades, como el cuidado de las casas patronales, amamantando hijos ajenos, limpiando, lavando, o vendiendo mercadería para los amos. Por otro lado, se encuentran las imágenes dadas por las propias comparsas de las mujeres negras: sensuales y siempre bailando al compás del tambor. En las crónicas, aparecen como *"desafiando al hombre con su movimiento suave"*, meneando la *"endunda"* (el trasero) y las caderas, hundiendo y sacando el vientre, en un *"ardoroso sandungueo"* (que sería algo así como un movimiento sensual de las caderas), se *"pavonean"* (movimiento que imitaría el andar de los pavos reales) ante ellos, mientras los varones las asedian; o están como *"hechizadas"* por el sonido de los tambores (Carámbula: 1995, Reid Andrews: 2006). Además, aparece reiteradamente la idea, poco problematizada, de que vivían inmersas en la proliferación de hijos bastardos sobre los cuales no tenían ellas ninguna injerencia más que la de haber sido abusadas por los patrones. También se registra el hecho de la desintegración familiar de los esclavos[7]. Es decir: las mujeres negras se representan sensuales y alegres, o solas, con hijos bastardos y dedicadas a las tareas del hogar del amo.

Es ilustrativo de este proceso de aculturación, la manera en que se dio la espectacularización de la cultura negra en Uruguay. La creación de las comparsas *lubolas*, así lo demuestra. Comparsas integradas por blancos de clase media y alta, se pintaban la cara con corcho quemado y *"reconstruían" la danza de los negros esclavos*[8]. Plácido (1966) hace referencia a la

labor de "reconstrucción folklórica" que tuvieron estas comparsas. Nos dice al respecto que *"si bien no profundizaron hasta la raíz del candombe primitivo lograron en cambio reunir y difundir sus elementos figurativos en una coreografía más simple, meramente evocadora, que con el andar del tiempo habría de adquirir sello propio"* (op.cit.p.123). Y luego comenta que la Sociedad Lubola tuvo entre otros "méritos" el haber sustituido simbólicamente a las corporaciones africanas, porque estas habían dejado de aparecer. Que la "reconstrucción de la danza" de los negros, y la incorporación de "elementos figurativos en una coreografía más simple" –es decir, los personajes típicos y el "típico paso de candombe" que son los elementos que están más asociados con las "tradiciones" afro– sean reinvenciones presentadas a la sociedad blanca, por los blancos, da cuenta de este proceso de aculturación. En palabras del director de OMA[9], el candombe "se afirma en un proceso de aculturación donde se nos modifican los aspectos sustanciales de la colectividad negra: las sociedades de negros (las Naciones) que se convierten en comparsas lubolas" (en Ferreira 1997:47). Lo importante a señalar, también, es de qué manera los afrouruguayos se han apropiado y han resignificado estos rasgos, incluso esta coreografía, para delimitar su pertenencia como grupo en la sociedad. Como sostiene Ferreira: *"no descartamos la posibilidad de que la aceptación de esta realidad pudo haber respondido a una inteligencia estratégica que las sociedades de negros desarrollaron para ganar espacios alternativos y aceptación social"* (1997: 47).

Este fue el mecanismo como los negros y su cultura adquirieron visibilidad en el contexto de un Uruguay en proceso de modernización: se volvieron parte del producto de carnaval. Su inmersión en la festividad nacional fue acompañada por un proceso de "extrañamiento" de los negros y su cultura: una mezcla de fascinación y rechazo. Desde el principio, como vimos, esta ambivalencia fue marcada por la vieja imprenta, que se encargó de codificar y difundir los bailes de los negros, sedimentan-do, además, la diferencia siempre presente entre los actores y los espectadores de esta *performance*. Reid Andrews (2006) hace alusión a crónicas donde se distinguía el distanciamiento con que el público se presentaba a ver los antiguos candombes, con una mezcla de atracción y prejuicio, que ridiculizaba lo que ellos consideraban las "pretensiones" de los "monarcas africanos". Se señalaba la solemnidad y dignidad de los reyes y reinas que presidían las ceremonias públicas, a la vez que se burlaban de la disparidad entre esa imagen asumida y la pobreza y precariedad efectiva en la que vivían los negros. Se informaba sobre las ocupaciones serviles de estos "monarcas", y se hacía alusión a las ropas que intentaban una elegancia superponiendo trapos viejos y harapientos. Esto resultaba un blanco irresistible y ocasionaba *"`notas cómicas que eran capaces de dar por tierra con toda la seriedad y circunspección del más serio y formal` del día, dando lugar a situaciones que eran `verdaderamente ridículas`" (citado en Reid Andrews 2006:89)*. Esta imagen es la que caló en los cuerpos de los africanos y sus descendientes, al punto de generar un rechazo de la misma tradición[10]. Una parte de la generación de afrouruguayos que nació y creció luego de la abolición de la esclavitud en 1842, aspiraba a la igualdad, a la ciudadanía y a la incorporación a la vida nacional. Como nos informa Reid Andrews, esta búsqueda era la que los llevaba a rechazar la "barbarie" africana y a valorizar los modelos de civilización, modernidad y progreso propuestos por la elite hegemónica, blanca y europea (2006:89). En este contexto, y sobre estos valores, es que reinventan una imagen que los defina.

A fines de la década de 1860 se crean las revistas y periódicos "de los negros", surgen las sociedades, clubes y los partidos políticos "de la raza". Es un período de modernización del país, en donde aparecen las primeras políticas estatales de "inclusión" que finalizarían con la segunda dictadura militar uruguaya del 27 de junio de 1973. Progresivamente, los militantes e intelectuales negros van generando un discurso en donde reformulan viejas concepciones, retoman imágenes y las aplican a nuevas políticas. Aparecen varios órganos de prensa vinculados a sectores de la población afro-

montevideana, entre ellos "La Conservación" (1872), "La Regeneración" (1884 – 1885), "El Periódico" (1889), y "La Propaganda" (1893 – 1894) (Goldman; 2003: nota 11). En ellos, la igualdad racial y la unidad de la comunidad negra aparecen como las principales reivindicaciones:

*Hagámosle comprender a esos hombres que aún hoy nos miran en menoscabo que somos tan iguales a ellos, que aunque ostenta nuestra faz un color oscuro, tenemos un corazón que late como el mejor, y abrigamos una misma conciencia. Que se concluyeron aquellos tiempos que tenían á nuestros padres sumisos á sus mandatos, que con una palabra los intimidaban. Que concluyeron aquellos tiempos de barbarie en que cualquiera dándose los aires de "mandón" solo manejaba el látigo para esos infelices. Hagámosle ver, que hoy no somos los hombres de antes, porque estamos completamente desengañados, porque se nos presenta un porvenir muy halagüeño"*

*"(…) En este estado deplorable se encontraban las aspiraciones de nuestros antecesores, pensaban ellos que tan solo en la humildad se encerraba el tesoro más grandioso, y por eso eran humildes y veneraban un ser humano lo mismo que ellos y este le llamaban amo. Y este tesoro era la libertad; la libertad que era para ellos lo más codiciado, y porque; no conocían el más grandioso, el más reluciente de los tesoros, este es el de la ilustración (La conservación, agosto de 1872, citado por Goldman, 2003: 22-24)*

Respecto a las tradiciones y festejos de los negros, existe una única referencia a la fiesta de Reyes, que se expresa de la siguiente manera:

*Con entusiasmo y esplendor eran celebradas [sic], en mejores tiempos, la fiesta de los Santos Reyes. Los viejos africanos, cuya sangre corre por nuestras venas, rejuvenecían al son de sus tamboriles y de sus cantos. Es indecible el gozo que experimentaban al poner en práctica las costumbres de su patria. Hoy mismo los pocos que quedan, cargados con el peso de setenta y ochenta años, no olvidan el ardiente suelo que los vió nacer ni dejan de celebrar su predilecta fiesta. Ella va en decadencia, es innegable, pero esto responde á su debilidad física y á su limitadísimo número. Sus hijos, por mucho que se empeñen en imitarlos, nunca llegarán á hacerlo con perfección" ("La Regeneración", 4 de enero de 1885; citado por Goldman, 2003: 25)*

Se leen en estas líneas los discursos dominantes, la imagen de los negros humildes, melancólicos, con una cultura "tradicional" en decadencia, como algo del pasado. Se reivindica la "igualdad" de los negros en el seno de la sociedad proponiéndose la inclusión en la nueva era de la "Ilustración". Se reconoce la filiación racial-biológica, el cuerpo y la sangre negra, pero se propone un cuerpo "distinto" imaginado como menos endeble, más seguro y confiado de sí, que tiene la misma "conciencia" del blanco. Propio del discurso de la Ilustración, es la mente, la conciencia, la que vale y por lo tanto la que se toma como fuente de paridad. La lucha es por reafirmar el sentido de pertenencia a una nación en desarrollo, buscándose en igualdad a los otros ciuda-danos, despreciando las actitudes de humildad y veneración, y realzando la lucha como política. El deseo es la identificación con el blanco, física y moralmente, como forma de inserción social. En este contexto, la *imago* negra vuelve a aparecer: "débil, ingenuo, sumiso o nostálgico" es la contracara del negro actual y moderno, éste se reivindica ahora como "conciente, desengañado", parte del movimiento de la Ilustración. Como hablamos de un discurso político explícito, es claro que lo que se busca es resignificar esa imagen, sin embargo vemos como sigue jugando como contracara, como polo opuesto que en tanto se rechaza, se afirma como posible.

En este contexto las mujeres negras no aparecen discursivamente, ya que parecen estar desplazadas al ámbito de lo privado y no forman parte de la lucha política.

Mientras tanto, "la tradición" sigue circulando y es retomada por otros: son las comparsas *lubolas* las que desfilan y dan forma al candombe. Poco a poco, en el marco social de la *belle époque*, de la construcción de la "La Suiza de América" (Trigo 1993:720) –un momento de inmigración, desarrollo urbano y progreso económico– el carnaval fue tomando otras formas. La incorporación masiva de inmigrantes –entre 1860 y 1908 la población de la ciudad aumentó de 58.000 a 309.000 personas (Reid Andrews 2006:95) – a los barrios tradicionales de los negros, inundó los desfiles y las comparsas de "cultura popular". El carnaval había sido *"delegado casi en su totalidad a las clases más bajas, y el tema predominante es la vulgaridad ramplona y monótona que cabría esperar"*, nos informa el Montevideo Times de 1894 (citado por Reid Andrews

2006:95). La queja era la cantidad de comparsas que se dedicaban a "imitar las costumbres del negro tiznado". En ese ambiente caldeado la ley comenzó a poner orden hasta convertir al carnaval en un evento teatral de un mes de duración, en vez de una festividad donde se pudiera participar activamente, corporalmente, *"it is a long spectacle produced for passive consumption by a public of middle-class mind-set that ´applaud in a very urban manner´" (Trigo 1993:720).* El carnaval se burocratizó y secularizó en un evento controlado por el gobierno en todas sus manifestaciones, principalmente en el concurso oficial que instaura premios en grandes sumas de dinero para las comparsas ganadoras. Lo que hace que, para poder concursar, las comparsas deban respetar un reglamento que fija la performance a un producto "deseable". En este período, según Trigo (1993), lo que mantuvo la pasión encendida fueron las llamadas[11] barriales, los desfiles de las comparsas de negros por sus barrios, esa participación y trasgresión que es la esencia del carnaval; y en donde, según el autor, finalmente se va a dar la "resurrección" de la cultura popular bajo las condiciones más severas: la dictadura militar instaurada en 1973.

El golpe de estado instaurado en Uruguay se dedicó profusamente a desmantelar la cultura popular con el objetivo de consolidar el neoliberalismo, privilegiando a los sectores financieros y ampliando la brecha entre productores y consumidores. Promovieron la *gentrification* (aburguesa-miento) demoliendo masivamente los convén-tillos donde vivían los negros, en *"una política cultural sostenida por una ideología del marketing"* (Trigo 1993:722). Sin ser una política racista directa, algunos autores hablan de una *"discriminación racial difusa"* (Pereda, citado por Trigo 1993:722) que tuvo sus episodios de violencia concretos, pero cuyo rasgo mayor fue el de diseminar la población afro uruguaya y desmantelar sus focos de acción conjunta, como podían ser los espacios donde se manifestaba el candombe como práctica cotidiana. Este ataque a las expresiones culturales produjo efectos diversos, entre ellos despertó una resistencia y una redefinición de lo popular. Los integrantes de una generación golpeada y casi desaparecida tuvieron que establecer nuevas formas de agenciamiento, y de esta manera, produjeron una cultura del *"insilio"*: contracultura que se multiplicó bajo el sistema panóptico del terror y la alienación social. Según este autor, este proceso empujó la creatividad a sus propios límites, y así se volvió la matriz de un auténtico renacimiento de lo popular que interconectó por diversas vías el candombe con el canto popular. Así, en los 80´ explotó una especie de "carnavalización" de la música popular y de la sociedad en su conjunto. El candombe, como una nueva forma musical permeó la cultura urbana, se difundió por los bares y clubes nocturnos, "candomberizando" también la danza popular. Penetró en el imaginario social, inundó la vida diaria de las personas y se convirtió, también, en una llamada explícita de libertad ante la opresión sufrida en época de censura y represión (Trigo 1993:722,723). Se expandió por los barrios, se "reterritorializó" por toda la ciudad.

Cabe preguntarse, ante este panorama, cuál fue el lugar de las mujeres en el proceso de reterritorialización del candombe. Si lo que se difundió masivamente fue la música, el toque de los tambores como marca identitaria de lo que de afro hay en esta nueva canción, y si, como afirman Trigo (1993), Reid Andrews (2006) y Frigerio (1995)[12] no hubo, hasta en tiempos muy recientes, una reformulación de las letras de las canciones producidas por las mismas comparsas que seguían reproduciendo una imagen femenina asociada a la sensualidad y el primitivismo, entonces: ¿qué lugar tomaron las afro descendientes, qué importancia adquirió su danza, cómo se inserta su agencia en este contexto de creciente popularidad del candombe, asociado a lo negro, a lo masculino y al tambor? Bajo esta óptica es que propongo la idea de que las afro uruguayas logran un empoderamiento a través de la danza de las comparsas de candombe apropiándose de las imágenes construidas sobre ellas, en respuesta a la revalorización del candombe a nivel nacional, así como a su difusión y apropiación por parte de otros grupos sociales no-negros; además, como reacción al lugar que ocupan en la comparsa

bajo la normatividad heterosexual que las ubica siempre como "compañeras" de los hombres, "acompañando" el tambor.

## Discurso y práctica de las afro uruguayas

No se puede hablar del lugar de las mujeres en las comparsas sin hacer mención del avance de un discurso feminista negro que se desarrolla junto a las organizaciones de los afrodescendientes a finales de la década del 80[13]. Sus políticas de autogestión económicas, sociales y culturales son acordes a ciertas políticas emancipatorias que se producen con la llegada de la democracia al final de la dictadura en 1985. El discurso político que se establece idealiza ciertos tópicos raciales en función de la lucha, y postula representaciones que actualmente están en juego en el marco de la creación de identidades políticas trasnacionales y globales (Segato: 1998, 2008); como ser identidades étnicas, raciales, de género, los conceptos de diferencia/ desigualdad, multiculturalismo, etc. En este período surge la Organización Mundo Afro y se profundiza la politización de las mujeres negras. En sus discursos podemos encontrar imágenes claramente racializadas que retoman algunos sentidos sobre el rol de la mujer afro uruguaya para legitimarla a través de discursos y prácticas inclusivas y combativas. Así, se reivindica la participación de la "mujer africana" en "todos los órdenes" de su comunidad: como encargada de la agricultura, pastoreo, extracción aurífera, artesanía y tareas domésticas, lo que la hace "naturalmente integral" y de una "gran capacidad laboral". Se rescatan *"las situaciones de violencia a la que estuvo sometida [lo que] hace de la mujer negra un ser humano combativo por excelencia, donde el concepto de resistencia marcará su perfil a lo largo de la historia" (Mundo Afro, 1998:15, 16)*. Muy representativo de este tipo de ideas es el discurso de Isabel Ramírez Abella (Chabela), una mujer afrodescendiente con un gran recorrido activista dentro de distintas agrupaciones políticas y que actualmente dirige AFROGAMA, un coro de mujeres afro uruguayas que realiza importantes acciones políticas. En una larga entrevista que mantuvimos, ella me describió la situación con palabras muy precisas. Para ella, hay una cuestión de género que transversaliza la situación de las mujeres negras en el país, a raíz de los matriarcados que se han formado históricamente en las familias afro uruguayas. Cito un párrafo de la entrevista que me parece muy ilustrativo de la forma en que es retomada la historia esclava para dar cuenta de la situación actual de las mujeres negras.

*Los patrones, los amos, podían perfectamente violar cuantas veces quisieran a las esclavas. Era natural, era normal en esa época, también las podían mandar a prostituir. Cuando la familia se quedaba sin plata, cualquier tipo de trabajo siendo esclavo tenía que hacer para que la familia no perdiera el estatus, no? entonces cuántas, había mucha historia de hermanos, el hermano blanco y el hermano negro, genético, eh? No hermanos de crianza (Chabela, comunicación personal*)

A partir del análisis de estos discursos políticos, pude observar cómo se reinterpretan estos sentidos históricos en función de la formulación de nuevas políticas. Se retoman significantes asociados tanto a la maternidad, como a la seducción y a la prostitución, la fortaleza y la sabiduría femenina de las esclavas y de las afro descendientes para reivindicar su lugar en la sociedad. Estos significantes reaparecen en la performance, así como en los cuerpos y las voces actuales de las bailarinas afro descendientes. El análisis de la performance de las comparsas de candombe como un espacio-tiempo de agencia de las mujeres negras, que da lugar a la actualización de sentidos sobre su ser mujer, fue trabajado en otro artículo pronto a publicar (Rodríguez 2009). Allí trabajo la idea planteada por Taylor (2001), de un "archivo colectivo" que viene dado y que es transmitido mediante la performance como saber social, memoria, y sentido de identidad. Las performances logran reproducir y transformar los códigos heredados, extrayendo o reinterpretando imágenes culturales comunes. Esta es la idea que retomo para trabajar la forma en que la danza de las comparsas de candombe pone en escena y a su vez reinterpreta aquellos significantes hegemónicos sobre las corporalidades de los negros que históricamente se constituyeron en

Uruguay. Corporalidades que tienen su marca racial y de género, cuerpos que la danza permite reformular. El proceso de "racialización", ya ha sido señalado por diferentes autores (Abercrombie: 1996, 1998; Briones: 1998), es un mecanismo político que surge en un momento histórico determinado, y que apunta socialmente a construir alteridad a partir de la idea de que las potencialidades grupales estarían predeterminadas por diferencias congénitas al interior de la espacie humana. En el caso uruguayo, retomar el significante "negro" es acción política en tanto da cuenta de una marca fenotípica que opera efectivamente como significante en el contexto histórico y político de Uruguay, en tanto se constituye como un signo de fuerte basamento para la consolidación de identidades políticas (Segato, 2005). Si tomamos en cuenta que para 1990 el tratamiento que los medios de comunicación dan al desfile de Llamadas continúa remarcando el lugar de exclusión en que se encuentran los negros –por ejemplo nombrando al Desfile de Llamadas como "el grito de una raza que no muere" (citado en Frigerio 1995:109) –, se puede comprender cómo el mecanismo de racialización opera invirtiendo los valores y produciendo una hendidura allí donde el discurso parece más hermético. Que las mujeres remarquen su pertenencia racial, en este contexto de violencia simbólica (y real), da cuenta de una fisura posible de la cual hacen uso, a la manera de una potencialidad que no se les escapa. Además, en un contexto en el que la política de la identidad demarca territorios donde inscribir la lucha por demandas y derechos (Segato 2005), el ser negro se convierte en una posibilidad de pertenecer a la nación, de exigirle un lugar. Desde esta apertura, y con la reiteración performativa de estos estereotipos, las mujeres hacen uso de las imágenes que circulan sobre ellas nombrándose y mostrándose como sujetos posibles (con existencia).

En los apartados siguientes trataré de mostrar cómo los cuatro roles que las mujeres encarnan en la danza están construidos a partir de las imágenes que fuimos relevando en la historia del candombe. La descripción más detallada de la performance se encuentra en otro artículo (Rodríguez, 2006), aquí me detendré en el mecanismo de racialización que posibilita a estas mujeres establecer poderes femeninos que legitimen sus propios cuerpos negros. De esta manera se expondrán los lugares que ocupan en la comparsa en tanto mujeres, en relación a los hombres que percuten, y en tanto negras, en relación con las otras mujeres blancas, cruzando ambas categorías de género y raza. Respecto del género, quisiera aclarar que el tratamiento que aparece de las relaciones de género en sus discursos está atravesado por la norma heterosexual instaurada como hegemónica en la sociedad uruguaya. Sus roles "femeninos" están establecidos a partir de la relación con lo "masculino", no aparecen en sus relatos otras opciones, ni la intervención de una dinámica más amplia de construcción sexual. Por lo tanto, su agencia está demarcada en la reiteración de la norma heterosexual, construyendo un cuerpo femenino acorde a este precepto, como par del masculino.

## Roles femeninos que dispone la performance

### • *las bailarinas*

*"El baile de las bailarinas vino de siempre, de la gente que bailaba atrás de los tambores y puede salir de los movimientos típicos afro, de la mezcla (...) porque es el baile de los jóvenes, y los chicos que bailaban en los salones, primero en cada nación, y luego salieron a bailarlo a la calle"* (Larissa, coreógrafa, 35 años)

Las bailarinas van delante de la comparsa formadas en hileras, son mujeres cuyas edades oscilan entre los 13 y los 30 años. Llegan a ella porque son del barrio y conocen a la gente que "saca" la comparsa, porque alguna amiga las invita o las incita a que participe, o porque se presentan a un casting. Danzan coreografías grupales, algu-nas van representando personajes típicos como: lavanderas, vendedoras de frutas, rumbera, etc.; todas bailan el paso "típico de candombe" realizando diferentes desplazamientos. Se pueden observar distintos cuerpos: desde niñas pequeñas, mujeres voluminosas, cuerpos redondos, flacos, altos, bajos, rubias, morochas, blancas y negras. Muchas destacan la desnudez del cuerpo, asombrán-

dose de cómo son capaces de mostrarse dentro del contexto del carnaval por fuera de los parámetros "moralmente correctos". Además, corre en el imaginario de las jóvenes la aspiración a ser vedette. Todas "confiesan", en algún momento de la entrevista, que aunque no es lo más importante, les gustaría mucho serlo. Pero se especifica claramente: para ser vedette *"tenés que tener un cuerpo fuerte, con mucho temple, de esos que las mirás y temblás, porque son guerreras".* Así me las describía Silvina, una bailarina afro de 29 años.

Para estas bailarinas afrodescendientes el espacio de la comparsa muchas veces aparece referido como un lugar de contención, porque allí encuentran amigos, familia y momentos de distensión. Pero también es un lugar de reivindicación, en donde enfrentan el estereotipo, reiteradamente señalado, que asocia históricamente a las bailarinas de comparsa con las "prostitutas" y al carnaval con un "ambiente viciado, bajo y peligroso". Expresiones como *"el ambiente es complicado", "uno se tiene que saber dar su lugar, porque está muy mal visto"*, se repiten con frecuencia. Está considerado un lugar donde corre el vino, la mala vida, el desenfreno, y ellas remarcan esa mirada que "los otros" tienen del carnaval, insistiendo en que no lo entienden porque no "están ahí". El "estar ahí" es sinónimo de presencia activa, de voluntad e incluso de desafío, como lo señalaba Sofía, bailarina de candombe de 18 años: *"Tenía [novio] y el primer año que salí estaba re celoso, así. Es algo que nadie me va a decir que no, ni mi madre, ni mi familia, nadie. Porque es algo que ta, que me encanta. Que es más fuerte que yo, parece, yo siento los tambores y tengo que bailar, no me puedo quedar quieta"*. Y este enfrentamiento con las imposiciones principalmente masculinas de la familia, padre, hermanos, novio o marido, cruza la experiencia generacional. Una mama vieja de 54 años, como Cristina, contaba:

*"Uy!...porque mi madre era muy severa! con nosotros, muy severa; así como te digo que era un ejemplo para todo, era estricta, venían los tambores y nos entraba para dentro, si y siendo negra también. Sí, éramos… tal vez vergonzosas, y tal vez la represión también que tenía mi padre…dios nos libre que nos viera como bailarinas…oh, como bailarinas no!, era una mala palabra para él decir que éramos bailarinas…"*

*"Ahora me doy mi lugar, y me doy cuenta de que mi padre estaba totalmente equivocado. Porque uno putonea si quiere, si se le da la gana, pero si no quiere no".*

Decidir "salir a bailar" significa mu-chas veces oponerse al mandato masculino y familiar que sostiene ese prejuicio. Hay en esta decisión una reinterpretación del rol de la mujer en la comparsa, y una resignificación de lo que es "ser bailarina". Esta decisión las coloca en un lugar activo, un "yo puedo", incluso "a pesar de que me lo niegan". Se trata de un espacio que de una u otra forma ocupan imponiendo una voluntad que muchas veces está sostenida por el imaginario de lo que implica "ser bailarina de candombe", pertenecer a un acontecimiento social que propone importantes lazos de contención y de seguridad. Y por un deseo concreto de moverse, bailar, mostrarse y desfilar ante otros. Este desafío está sostenido por una revalorización del lugar femenino dentro del candombe.

### • *Las vedettes*

*"Primero fui coreógrafa. Después el director me propuso que me integrara como bailarina. Y le dije que, como en una tribu, yo sería la reina, bailando delante del cuerpo de baile y de los tambores. Para bailar tenía que ser la primera. Las otras no podían bailar como yo. La que iba adelante tenía que ser exótica, elegante. Ahora hay mil y los directores eligen. Pero lo que bailaba yo, no lo baila ninguna"* (Marta Gularte, vedette, fallecida; en: Benítez)

*"Se nace vedette"*: esa es la idea más corriente. Hay que tener un cuerpo voluminoso, pero no sólo eso: saberlo llevar, tener la energía de *"ir delante de los tambores como una guerrera"*. Las vedettes son una incorporación tardía en el candombe, que data aproximadamente de la década del 50'. Se trata de mujeres de entre 25 y 40 años que, generalmente, una vez que demostraron su *"temple de vedette"*, dedican su vida a ello. Es decir que su fuente de ingreso económica es *"ser vedette"*, lo que implica un cuidado de la imagen del cuerpo, porque de ello depende que las sigan eligiendo para integrar las comparsas. Se les paga una suma

importante de dinero que está en relación con la trayectoria y la imagen que porten.

A diferencia del cuerpo de baile, ellas van desfilando al lado de la cuerda de tambores. En el discurso de las bailarinas, encontré la idea de que la vedette no hace coreografía, baila todo el tiempo *"lo que quiere", "lleva a la comparsa"*, y sus movimientos son básicamente la intensificación de la danza que realizan las bailarinas: mayor sensualidad, mayor movimiento de cadera, mayor expresividad dirigida al público. El cuerpo de la vedette está ubicado en el lugar de *"mayor sensualidad"* dentro del carnaval uruguayo. Desde este punto de vista, según mis interlocutoras, su "temple", que la hace "guerrera", le permite desafiar el lugar de sumisión ante los hombres. Ellas lograrían transformar la relación de poder establecida dentro de las relaciones de género, en la cual es el hombre el que "puede". Cumpliendo este rol, las vedettes pueden seducir sin prejuicios, hacer uso de su sensualidad en la relación con el hombre, y no bajo su sometimiento.

***• Las mama viejas***

*"Cuando yo me pongo ese traje, digo lo hago con respeto ante todo y con mucha dignidad. Porque yo no solamente represento a todas esas mujeres que tuvieron hasta que ver con la historia de nuestro país, como las mujeres lanceras. Represento a mi madre, a mi abuela, a mis tías, a todas esas mujeres"* (Mama vieja, 50 años)[14]

Se dice popularmente que la mama vieja es *"la sucesora"* de la reina del antiguo candombe colonial. Otros la consideran el *"ama de cría negra"*, o representa la vendedora de empanadas o pasteles. También se la suele asociar a la *"negra vieja"*, algo *"gorda"* y que tiene el papel de compañera del *"negro viejo", "gramillero"* o *"abuelo"*. Suele despertar un *"sentimiento de maternidad"*, como si fuera la madre de todo el grupo. Las mujeres que bailan de mama vieja oscilan entre los 40 y 60 años, aunque algunas veces son jóvenes las que encarnan ese rol. Las mujeres mayores recalcan que su danza es diferente a la que se baila actualmente. Se consideran en este sentido testigos de lo que era el candombe en los conventillos, y de cómo fue mutando con el tiempo. Por eso, repetidas veces dicen de sí mismas que son representantes del *"verdadero candombe"*, con su paso más cadencioso, y que tienen el orgullo de ser lo *"auténtico"*, lo *"propiamente candombero"*. Además, esto se ve reforzado porque son *"obligatorias"* por reglamento, por ello se valora cada vez más el tener una "verdadera mama vieja" en la comparsa, es decir, una mujer que pueda representar ese rol *"fielmente"* porque lo ha bailado y se ha *"comportado como tal"* desde hace tiempo.

Sus movimientos son mucho más lentos y precisos. Hacen el paso típico de candombe pero más *"arrastrado"*, sin levantar los talones, apoyando todo el pie en el suelo en tres tiempos, lo que no les permite destrabar las caderas produciendo un andar más cadencioso. Muchas veces hacen gestos al gramillero que viene siguiéndola y producen un juego de seducción en el que simulan enojarse con él, o no los miran dándose aires de importantes o de ofendidas, mientras ellos las buscan y las persiguen. Para las mujeres mayores que encarnan este rol en la comparsa, bailar se constituye en el momento en el que dejan el ámbito privado –donde son *"jefas de familia, señoras de la casa"*– para pasar al ámbito de lo público, lugar en donde el hombre ha ocupado históricamente un lugar hegemónico[15]. Cristina, una mama vieja de 54 años, me definía los lugares en donde ella se sentía *"libre": "yo me siento en mi hogar con libertad, pero fuera de mi hogar no. Siento una traba o es por regla que soy una mujer así. Tu acá y yo allá, que se me respete. Empecé a bailar para dar fuerza. Era un ego y una fuerza que tenía que salir a demostrar"*. Se nombra como *"fuerza"*, como *"ego"*, algo propio que hay que *"salir"* a demostrar. El adentro y el afuera presentes como lugares opuestos, pero transitables. Permitirse bailar en el espacio público podría pensarse como otra táctica de resistencia a la diferenciación tradicional de los roles femeninos y masculinos: poder desafiar ese orden, imponerse ante la negativa de los hombres de la casa a que ellas se *"expongan"*, y ocupar un lugar público visible. Es poder salirse del lugar de lo cotidiano, por ejemplo, llevando a los hijos y dejándolos a cargo de otros para bailar un rato en los ensayos. Relegar el rol de

*"amas de casa"*, por el de *"bailarina"*, poder ser *"otra cosa"*, integrando en su hábito otro papel, otro significante que la represente.

***• Las bailarinas afro***

*"Cuando yo veo o me parece a mí que es afro, es cuando no movés tanto las caderas, sino que te movés todo, es como si te dieran unos latigazos, y vos te movés y tu cuerpo se mueve al ritmo de la música que puede ser lento o rápido. Y tu cabeza se puede mover para cualquier lado y girás…"* (Roxana, bailarina de candombe, 32 años)

En un principio el afro era sólo bailado por hombres, actualmente comenzó a verse la participación de mujeres. La incorporación de las mismas en el rol de bailarinas afro es reciente, y no está presente en todas las comparsas. Por lo general las adoptan aquellas más comprometidas con la *"causa negra"*, porque intentan hacer un candombe más *"tradicional"* que explicite sus raíces en la religión afro. Esto se ha dado paralelamente al avance de las organizaciones políticas de los negros[16]. De esta manera, las comparsas integran bailarines que representan distintos dioses yorubas (orishás), o que bailan pasos que identifican como propios de la *"danza afro"*. Las bailarinas con las que hablé asocian la *"danza afro"* tanto a una *"supuesta"* danza bailada por los esclavos en la época de la Colonia, como a patrones de movimientos que estarían *"más en relación con bailes africanos actuales"*; pasos que la danza contemporánea ha incorporado como *"africanos"*; o danzas que se practicarían en los templos de religión, principalmente Umbanda y Batuque.

En ciertas comparsas, su danza tiene el *"permiso"* de bailar entre los tambores (cosa que las otras bailarinas no hacen nunca). Además sus formas no están sujetas a ninguna coreografía, son improvisadas sobre la base de movimientos del torso, de tipo más bien ondulante, brazos hacia arriba y hacia los costados, giros y grandes caminatas. Su vestimenta está hecha con trapos, telas, que asocian con lo *"tribal"* y algunas de ellas llevan un ramillete hecho con hojas y ramas cortadas. Las que están vestidas de orishás, llevan los colores y adornos típicos, con su herramienta correspondiente y se mueven de acuerdo a los patrones de movimiento que son propios de cada entidad. La asociación de los bailarines afro con los antepasados negros que llegaron a Montevideo como esclavos es una de las explicaciones más recurrentes que escuché sobre qué era ser bailarina afro. En este caso, su sentido está asociado con lo primitivo, lo salvaje, aquello que no ha perdido su contacto con la naturaleza, que se hunde en la tradición de un pueblo esclavizado, maltratado. Estos significantes son los que se hacen presentes en la sensación y la imagen que las bailarinas afro transmiten de lo que hacen.

## Construcción de poder en el cuerpo

A partir de este análisis, sugiero que cada uno de estos roles, al implicar cuerpos distintos, posibilita para estas mujeres una puesta en acto de todos esos cuerpos que en definitiva son y con los cuales cumplen los roles ocupados, según su edad, en la vida pública y privada. Las mujeres afrodescendientes, desde la infancia, se reconocen bailando en la calle, con sus familias, en las comparsas de su barrio, tomando el lugar de bailarinas. La adolescencia se muestra como el momento del *"destape"*, donde empiezan a salir con poca ropa, se arman los grupos de amigos, incluso *"los romances"*: *"entre los de la comparsa pasa de todo!"*, dicen muchas de las jóvenes que entrevisté. Ya en la juventud aparece para algunas un compromiso social, e incluso político, mayor; deciden informarse más sobre la historia de los negros en Uruguay. Algunas se dedican específicamente a bailar afro y ya no a bailar candombe, como también a militar políticamente en distintas organizaciones o comparsas. Otras deciden ser vedettes, dedicarse al cuidado de su cuerpo, a manejar con más precisión su capacidad de seducción, o simplemente a seguir bailando como bailarinas de candombe *"porque les gusta"*, porque allí se *"sienten bien"*, sienten que es *"su lugar"*. Ya más grandes aparece la oportunidad de bailar de mama vieja, lo que para algunas representa "un orgullo", ocupan un espacio que está más asociado a lo maternal, a la jefatura femenina de los hogares, así como a cierta sabiduría. Ser mama vieja en algún punto es tener cierta *"autoridad"*, generar respeto y cariño por ser

la mayor, la *"madre"* del grupo. Estas etapas de la vida están acompañadas de lugares específicos en la comparsa, lugares que además se han ido formando con el correr de la historia. La performance posibilita transitar por estos distintos aspectos del cuerpo femenino, recreando estéticamente sus significaciones, e intentado legitimarlos públicamente, ante la mirada de los hombres y de otras mujeres. A raíz de esta idea, sostengo que las mujeres en el ámbito de esta danza ponen en acto (dramatizan), y además legitiman, diferentes lugares y etapas de "lo femenino", que en este caso están desplegados en la caracterización de *"personajes"* construidos históricamente y por lo tanto cargados de significaciones y valores sociales particulares. De esta manera producen una resistencia afirmativa, en tanto toman un lugar en el contexto social en el que están insertas, se infiltran en el propio discurso hegemónico y realizan su agencia como *"mujeres"*, dando forma y contenido a un cuerpo femenino legítimo que las incluya. En un contexto en el que las comparsas no tienen permitido narrar la situación social de los negros, porque lo que vende y se premia es la imagen *"pintoresquista y peyorativa del negro y de su cultura"* (Frigerio, 1995: 75 y 128)[17], y porque el proceso de aculturación dejó margen para una visibilidad escurridiza, infiltrada de la herencia negra (Trigo 1993), por todo esto es que la forma de oponerse a la *imago* construida por el racismo blanco no ha sido hasta ahora por la vía del discurso político directo, o la confrontación política, si no a partir de una política del cuerpo introducida en esas fisuras que habilita la performance. Para participar del carnaval hegemónico, no se pueden gritar las injusticias sociales, pero se pueden mostrar los cuerpos de manera tal que se valoren, se miren y se deseen.

Además, en el juego heterosexual interno de la performance, y teniendo en cuenta que el cuerpo sexual se construye en el hacer, performativamente (Butler: 2002), el binomio complementario masculino/femenino aporta un lugar de legitimación de su ser mujer. El ser bailarinas les permite ubicarse en un lugar tan legítimo como el ser tocador. Su función no es opuesta a la de los hombres, sino complementaria. En ese espacio logra-rían nivelar la relación. Las mujeres encuentran la complementariedad con el sexo masculino porque, según sus palabras, son *"transmisoras"*: posibilitadoras de la energía masculina, en tanto que con su baile *"viabilizan"* el toque del tambor. Es un poder hacer de su cuerpo femenino el complemento del cuerpo masculino, y no lo opuesto, lo subordinado o lo silenciado. La relación es de *"equilibrio"*, como me decía Silvina, bailarina afro de 29 años:

*"[la mujer] equilibra, equilibra lo que percute en el hombre a través de su energía y de la membrana que vibra y ellas transforman esa energía en danza, en un baile. Porque si los hombres no tocan ellas no van a bailar* (se ríe) *eso es ser bailarina: sentir el candombe a partir de la vibración de los tres tambores, chico, repique y piano"*

Encuentro en esta explicación una buena manera de dar cuenta de los términos con que se refieren las dos partes constituyentes de una comparsa: cuerda de tambores y cuerpo de baile. Fue muy recurrente escuchar en las entrevistas esta especie de *"complementariedad"* entre hombre y mujer: el hombre tensa el parche (del tambor), la mujer le pone cuerpo a su energía. Expresiones como: *"el hombre toca por fuerza, para descargar, mientras que la bailarina le da movimiento a lo que hace su tambor"*; o el rol de la mujer es *"llevar esa fuerza, mostrarla y trasladarla"*; la idea de que su cuerpo es el *"transmisor",* el que al ponerse en movimiento permite *"fluir el ritmo y la energía del tambor"*. Estas concepciones pueden leerse como representaciones muy claras de los roles complementarios de género, desde la perspectiva de estas mujeres negras. Como dijimos anteriormente, la alta visibilidad del tambor como eje y representante del candombe, deja muchas veces sin destacar la importancia de las mujeres en esta práctica. Creo que esta manera de concebir la relación, como "complemento", posibilita a las mujeres resaltar su valor dentro de la estructura del candombe. El análisis de la experiencia de estas mujeres al bailar muestra que no se sienten un anexo de los tambores, sino muy por el contrario, el complemento que

posibilita que los hombres percutan, porque son las que *"canalizan su energía"*. Desde este lugar ellas realzan su *"poder femenino"*, en esta relación complementaria con el hombre pueden destacar su participación necesaria tanto en la comparsa como en la vinculación cotidiana con los varones.

La construcción que las bailarinas hacen de lo femenino está cruzada por innumerables ejes, que van desde: sus roles en la vida cotidiana según las diferentes edades, sus lugares en los espacios públicos y privados, el peso histórico de la mirada de los *"otros"* sobre la mujer negra, las reivindicaciones actuales de la comunidad afrodescendiente en el Uruguay y, especialmente, de la mujer afrodescendiente, la relación con "lo masculino", hasta su lugar en la performance del candombe (la forma propia de mover los cuerpos, la socialización en sus técnicas, etc). En el curso de la danza las mujeres se apropian de los diferentes personajes a medida que ingresan al candombe, y al estar cada uno de estos personajes asociado a características femeninas particulares, es la performance la que posibilita que esos significantes se reactualicen, incorporándolos y rechazándolos, en un proceso de representación-apropiación. Propongo que estos significantes están vinculados a distintos *"poderes"*; que podría sintetizar, para cada rol, de la siguiente manera: la bailarina de candombe como complemento del hombre, rebele y desafiante ante el mandato masculino, sensual, pasional ante la danza, capaz de hacerse respetar en ese ambiente; la vedette, *"guerrera"*, de cuerpo imponente, seductor, con una fuerza que *"se lleva al hombre por delante"*, improvisada, *"libre"*, capaz de dedicar la vida al servicio de su cuerpo artístico; la mama vieja, mujer de cuerpo resistente, trabajador, cansado pero de mucha fortaleza, jefa de familia, maternal, que cumple un rol importante en las decisiones en el ámbito de lo privado, que posee sabiduría atribuida a la edad y a la experiencia; y la bailarina afro, con su sabiduría *"ancestral"* y *"africana"*, capaz de representar el pasado y de poner su cuerpo, con su baile, al servicio de su *"comunidad negra"*, responsable por *"la tribu"*, acreedora de una libertad y un movimiento *"natural", "instintivo"*.

En estos poderes está presente un vínculo real (en tanto vivencial) e imaginario (representacional) con lo que es considerado *"negro"*. Este proceso de construcción retoma el mecanismo de la racialización como forma de legitimación de un saber y un ser negro. El ejemplo más claro está en la idea, varias veces repetida, de que el candombe es algo que *"se trae genéticamente"*. Las mujeres negras lo hacen fundamentando su saber en un conocimiento legítimo y ancestral que se asocia a una pertenencia fenotípica: *"yo soy negra, y el candombe lo llevo en la sangre", "sé bailar porque lo traigo del pasado", "nací con esto, es de mi raza".* Las mujeres blancas, por su parte, suelen asociar su amor por el candombe con algún supuesto y muy lejano gen africano, o con la idea de que tienen *"el alma negra"*. Es decir, *"sentir ese amor por el candombe"* es sinónimo de *"ser"* o de *"tener"* algo de negro. Se recurre a lo biológico para fundamentar lo que sienten por el candombe, siendo esta una operación típica de la construcción del discurso racial. No obstante, esta forma tan utilizada para marcar rasgos diferenciales que avalen la exclusión de sectores poblacionales, es de esta manera reapropiada por los individuos como estrategia positiva de inclusión y legitimación de un *"saber hacer"*. A partir del análisis de los discursos y de la performance, se puede comprender cómo esta categoría *"racial"* está construida en la socialización de la práctica, cómo se fue instituyendo a medida que los actores incorporaron las técnicas y los sentidos de la danza, y que es en la socialización práctica donde aparece con frecuencia este discurso ideológico que fundamenta el saber como algo característico de la raza negra. Este *"saber"* y este *"sentir"* están justificados por la forma en que han sido adquiridos: en el contexto familiar y barrial, el de los lazos primarios. Así, podemos ver cómo ese ritmo *"que se lleva en la sangre"* en realidad está presente en los momentos más cotidianos de la vida de estas mujeres y es parte fundamental de sus vivencias más tempranas. El ritmo es el que les enseña a bailar, es el tambor y es la calle. Todas hablan de un ritmo que viene con ellas, de algo que traen como propio, pero que también *"maman de*

*chiquitas"*: en las fiestas, en las reuniones familiares, en sus casas. Dicen por ejemplo que el candombe es "como el mate", o que "la mesa se transforma en un tambor en cada comida". Y así es: *"si no te gusta no lo podés aprender, si no lo llevás en la sangre por más que quieras no te va a salir"*. Para las bailarinas, estos cuerpos femeninos traen consigo su pasado, tienen la capacidad de presentificar la historia, de hacerla presente en la danza, de asumir el rol de reivindicación de una historia hostil, cruda y dolorosa. Y en este sentido repetidamente aparecen frases como *"siento que bailo a los ancestros", "por mi danza otros ven a mi abuela", "estoy representando a mi raza"*, o *"cuando bailo se me viene toda la historia"*. Ya Ferreira (1999) en su análisis de los tambores en el candombe montevideano, había puesto de relieve esta idea de *"aprendí de los viejos"*, y este *ethos* guerrero como una forma de continuidad histórica con un pasado africano llevado a delante por los afrouruguayos que tocan tambor en las comparsas[18]. El sonido del tambor, dice el autor, su energía vibratoria, *"la propia música en tanto sistema de símbolos se presentan como constitutivas tanto de sentimientos con el mundo de la ancestralidad como de una identidad negra"* (p. 6). *"Se es negro"*, en tanto se toca, lo mismo podría decirse de las mujeres, *"se es negra"* en tanto se baila candombe. Se trata de cuerpos que *"saben"*, de cuerpos *"poderosos"* que anclan su potencia en una relación imaginaria y sensitiva con un mundo de *"antepasados"*. Es un cuerpo que les otorga a estas mujeres un poder que les da un lugar legítimo: se construyen así como mujeres y como negras. En este sentido, el mecanismo que transforma la experiencia en algo racializado, se convierte en una posibilidad de reivindicación política para legitimar el *"ser mujer negra"*. Oponiéndose a la fijeza y perdurabilidad de los significantes impuestos por las matrices hegemónicas reguladoras de los cuerpos (Butler, 2002: 41), como son la de género (con su imperativo heterosexual) y la de raza (con sus interpelaciones que destacan o exotizan la diferencia racial), la performance del candombe posibilita transitar opciones prácticas concretas que desarmen las cadenas significantes y anuden otros sentidos. En mi interpretación, es una respuesta política que las mujeres afrodescendientes dan a la participación cada vez mayor de mujeres blancas en las comparsas, así como a la difusión creciente del candombe en la cultura nacional. La reiteración de los aspectos de orden biológico para explicar *"un saber candombear"*, se puede pensar, entonces, como una forma de legitimación que se dan las mujeres negras dentro de una práctica que actualmente es considerada parte de la cultura nacional. Y a su vez, marca diferencias *"innatas"* al interior del grupo de mujeres, dando a las afrodescendientes la posibilidad de ubicarse como *"genéticamen-te"* más *"aptas"* para esta danza. Que el mecanismo de racialización sea uno de los ejes de este *"empoderamiento"* permite repensar las complejas y a veces contradic-torias relaciones entre raza, género, procesos identitarios y de construcción de la Nación. Mi intención en este trabajo fue vincular raza, género y performance en una manifestación social, como el candombe uruguayo, que hasta este momento no había sido abordada desde esta perspectiva. Lo que propongo, entonces, es que en un país en donde las mujeres negras se encuentran en un lugar de marginalidad *"triple"* –según mis interlo-cutoras– como mujeres, como negras y como pobres, esta posibilidad de reinterpretar los significantes que las representan en el marco de la performance, se convierte en una respuesta política que permite redefinir y legitimar sus roles femeninos y negros dentro de la sociedad.

## Notas.

[1] Este trabajo es una elaboración posterior de uno de los capítulos de mi tesis de Licenciatura, y fue desarrollado durante tres años de trabajo de campo, entre 2004 y 2006. Analicé allí diversos artículos y textos que estudian el lugar de los negros en la constitución de la cultura uruguaya; abordé, también, una extensa bibliografía que describe y analiza los movimientos, personajes e historia de la danza del candombe, videos de diferentes años del desfile oficial de carnaval, además de mi propia observación participante y entrevistas hechas a bailarinas afrodescendientes. Trabajé, de esta manera, con las representaciones que aparecían en sus discursos. Además, realicé un abordaje fenomenológico de sus experiencias en las performances del Desfile de Llamadas.

[2] Actualmente para la organización de los eventos se crea una Comisión Honoraria Asesora que designa el Intendente Municipal a propuesta del Departamento de Cultura y que está integrada por un representante del Ministerio de Turismo, un representante del Ministerio de Educación y Cultura, representantes de la Junta Departamental de Montevideo, dos representantes de DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay, agremiados desde los años 70), dos representantes del Departamento de Descentralización y un representante por el Departamento de Cultura. La coordinación de la Comisión está a cargo de la Dirección de la División Turismo y Recreación. (Convenio IMM/DAECPU 2000)En http://www.chasque.net/vecinet/carna014.htm (10.09.07)

[3] En un análisis más detallado (Rodriguez 2006) diferencié estos cuatro roles, como aquellos que las mujeres pueden recrear para participar en la comparsa.

[4] Para mayor descripción ver autores clásicos como: Ayestarán, Lauro (1985); Carambula, Rubén (1966); Carvalho Neto, Paulo (1971, 1963); de Maria, Isidoro (1968); Merino, Francisco M. (1982); Ortiz Oderigo, Néstor (1969); Pereda Valdés, Idelfonso (1965); Placido, Antonio D. (1966); Rossi, Vicente (1958). También, los análisis más recientes de Ferreira, Trigo y Reid Andrews.

[5] Reid Andrews (2006) comenta que los candombes se realizaban para las festividades religiosas importantes y muchos domingos del año, y que para los habitantes de la ciudad "tanto blancos como negros, aquellos eran motivo de aliento, fascinación y gozo" (88); y que esta "muchedumbre" que concurría estaba formada por todas las clases sociales.

[6] Los destacados son míos.

[7] El artículo de Betancur, Arturo Ariel "Algunas pautas acerca de la organización familiar de esclavos y libertos en el Montevideo tardocolonial", del 2003, plantea alguna de estas ideas.

[8]Me parece de suma importancia transcribir una parte del artículo que salió en el diario La Tribuna en 1876, para mostrar la forma en que fueron incorporados los negros al carnaval desde sus inicios:

*"Hemos asistido al ensayo general de esta comparsa [Negros Lubolos], compuesta de negros blancos que respiran sprit y que estamos seguros han de lucir no poco en las próximas carnestolendas. Los cantos y bailes sui generis que ejecutan con la misma perfección que hemos visto más de una vez a los propios negros ejecutar en sus sitios o candombes, ha de llamar la atención del público y de las numerosas familias que piensan visitar. Aseguramos éxito a esta sociedad que ha tomado con empeño la idea de hacer conocer las costumbres de los amiguitos negros" (citado en Plácido 1966:123).*

[9] Organización Mundo Afro (OMA) nace en 1988 con el fin de organizar y nuclear a la comunidad negra del Uruguay y viene propulsando diferentes actividades y estudios sobre los afro uruguayos.

[10] *"Yo sé bailar nación [i.e. de manera africana], pero no bailo pa que se ría ese blanco"*, decía una de las ancianas presentes en una de las últimas danzas africanas realizadas en la ciudad en 1900 (citado por Reid Andrews 2006:89)

[11] Lo que se dice "llamada" era un procedimiento tradicional que utilizaban, primero las Naciones, luego las Comparsas, para comunicarse entre sí valiéndose del lenguaje tímbrico del tambor. Según Plácido (1966: 165), esto ocurría en los barrios con mayor población afrodescendiente, tradicionalmente asociados con Barrio Sur y Palermo. En 1956, la Comisión Municipal de Fiestas oficializó el "Desfile de Llamadas", que se realiza desde entonces como un espectáculo incorporado a los festejos anuales de carnaval, consiste en un desfile competitivo de más de diez cuadras por las calles de barrio Sur y Palermo. Participan comparsas de distintos barrios de Montevideo, así como algunas del interior, y es un evento multitudinario.

[12] *"candombe, deprived of a poetic tradition of its own bound by its predominantly musical and rhythmic features (...) They usually do not surpass the thematics of customs and manners, or the nostalgia remembrance of traditional –sometimes disappeared– characters or places"* Trigo (1993: 723). Según Reid Andrews (2006) las comparsas proletarias tomaron de los grupos afro-uruguayos sin reformular *"sus principales temas líricos: la danza orgiástica, las morenas de sangre caliente, y la nostalgia por África"* (96). Frigerio, a su vez, sostiene que las *"letras confirman la imagen de la mujer negra como objeto sexual, `loca de pasión`, que no puede dejar de menear su `cintura amorosa` al ritmo del tambor"* (1995:124)

[13] Respecto de este período he tomado algunos textos producidos por el CEIAF (Centro de Estudios e Investigaciones Afro) y OMA (Organizaciones Mundo Afro) de fines de los 90´. Además trabajé sobre una extensa entrevista realizada en el 2006 a Isabel Ramírez Abella (Chabela) en ese momento una de las coordinadoras de OMA y una ferviente militante por los derechos de la mujer afrouruguaya.

[14] Agradezco a Daniel Correa por haberme facilitado el material de un video todavía inédito que estaba preparando en febrero de 2006. De allí tomé mucho

material de entrevistas que él realizó a distintos bailarines.

[15] Ver al respecto el análisis que realizó Rita Segato (2003) sobre los roles femeninos y masculinos entre los afrodescendientes en Brasil

[16] Otras comparsas integran bailarines afro desde un lugar que no tiene que ver con la reivindicación, sino más bien con la temática que ese año se quiere representar y que está en relación con una imagen del negro más estereotipada.

[17] *"la necesidad de ajustarse a un género carnavalesco cuyas pautas son delimitadas por miembros del grupo dominante hace que difícilmente puedan presentar una imagen del negro demasiado diferente de la propuesta por los discursos de élite"* (Frigerio 1995:131)

[18] Esta comparación será retomada en un trabajo posterior, en donde dispongo esta relación guerrero-guerrera, para percusionistas y bailarinas, como una forma de construir las relaciones de género para los afrouruguayos en el contexto de las comparsas de candombe.

## Bibliografía


ABERCROMBIE, Thomas (1996) "Q'aqchas and la Plebe in "Rebellion": Carnival vs. Lent in 18th Century Potosí" **Journal of Latin American Anthropology 2** (1): 62-111.

ABERCROMBIE, Thomas (1998) **Pathways of Memory and Power. Ethnography and History Among an Andean People**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998

BENÍTEZ, Susana. (?) "Marta Gularte. La llamada eterna de la reina mayor". En: **Cultura e Identidad uruguaya.** Montevideo. VECINET. Recuperado el 10 de agosto de 2007, en: http://www.chasque.net/vecinet/martagu.htm

BRIONES, Claudia (1998) **La alteridad del "Cuarto Mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia.** Buenos Aires. Ediciones del Sol.

BUTLER, Judith (2002) **Cuerpos que importan.** Buenos Aires. Paidós.

CARAMBULA, Rubén (1995) **El candombe**. Buenos Aires. Ediciones del Sol.

DE CERTEAU, Michel (1988) **The Practice of Everyday Life.** Berkeley. University of California Press.

FERREIRA, Luis (1999) "'Negros-Viejos' y 'Guerreros Africanos' en 'los tambores' Afro-Uruguayos: un caso de liminaridad entre performance musical y religión" ***I*X Jornadas sobre alternativas religiosas en América Latina**. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UFRJ. Rio de Janeiro.

FERREIRA, Luis (1997) **Los tambores del candombe.** Ediciones Colihué – Sepé. Montevideo

FRIGERIO, Alejandro (1995) Cultura negra en el cono sur: representaciones en conflicto, Buenos Aires: Universitas.

GOLDMAN, Gustavo (2003) "'Tango': emergentes de un conflicto en la sociedad afromontevideana (1867 – 1890)". **1er Congreso Americano Regional del CID-UNESCO: Las influencias de las Raíces Africanas en la Danza de América.** Montevideo.

ORTIZ, Oderigo (1969**) Calunga, croquis del candombe.** Buenos Aires: Eudeba

PLACIDO, Antonio D. (1966) **Carnaval: evocación de Montevideo en la historia y la tradición.** Montevideo: Letra.

REID ANDREWS, George (2006) "Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnival del Montevideo, 1865-1930". **Revista de Estudios Sociales** Nº 26. Bogotá, pp 86-104.

RODRIGUEZ, Manuela (2009) "Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe" **Revista Avá**, número especial sobre el IX Congreso Argentino de Antropología Social, Misiones 2008

RODRIGUEZ, Manuela (2006) "Cuerpo y género en las bailarinas del candombe montevideano" **VIII° Congreso Argentino de Antropología Social**, Universidad Nacional de Salta.

SEGATO, Rita L (2008) "La faccionalización de la república y el paisaje religioso como índice de una nueva territorialidad" En publicación: **América Latina y el Caribe. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo.** Aurelio Alonso (Compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/alonso/Segato.pdf

SEGATO, Rita L. (2005) "Raça é signo". En: **Serie Antropología**, 372. Recuperado el 15 de mayo de 2008, de:

http://www.unb.br/ics/dan/Serie372empdf.pdf

SEGATO, Rita (2003) **Las estructuras elementales de la violencia.** Universidad Nacional de Quilmas. Buenos Aires.

SEGATO, Rita L (1998) "Alteridades históricas /identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global". **Serie Antropología**, 234. Recuperado el 20 de noviembre de 2007, de: http://www.unb.br/ics/dan/Serie234empdf.pdf

TRIGO, Abril (1993) "**Candombe and the reterritorialization of culture"**. Callaloo, June 22,

TAYLOR, Diana (2001) "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política**". E-misférica**, New York: New York University.
http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html

YANCY, George (2008) "The Agential Black Body: Resisting the Black Imago in the White Imaginary". **Black Bodies, White Gazes: the continuing significance of race**. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Pub

**Documentos**:

- Convenio IMM/DAECPU (2000). **Cultura e Identidad uruguaya.** Montevideo: VECINET. Recuperado el 10 de agosto de 2007, en:

- Del CEIAF (Centro de Estudios e Investigaciones Afro) y OMA (Organizaciones Mundo Afro) (1998) **Diagnóstico socioeconómico y cultural de la mujer afro-uruguaya**. Montevideo: Ediciones Mundo Afro.

- (1999) **Situación de Discriminación y Racismo en el Uruguay**. Informe elaborado por el Departamento S.O.S Racismo de OMA. Montevideo: Ediciones Mundo Afro

# Información bibliográfica

Fulvio Alejandro Rivero Sierra. **Los bolivianos en Tucumán. Migración, cultura e identidad,** Tucumán, Argentina. Edit. el autor, financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones, Universidad Nacional de Tucumán, 2008.

Hablar de la bolivianidad argentina devela un cierto matiz de paradoja, sin embargo la contradicción, es posible si el corte del estudio, que tan hábilmente plantea el Lic. Fulvio Rivero Sierra, está situado en un escenario donde las contradicciones habilitan una explicación de la identidad o de su búsqueda (o encuentro).

En esencia, "**Los bolivianos en Tucumán. Migración, cultura e identidad"** es una obra que nos habla de las relaciones y sus prototipos étnicos: argentinos y bolivianos, y traslada las miradas de uno a otro grupo, cediéndoles la voz para completar el entramado de significados sociales de los discursos, más que para polarizarlos. De este modo, las versiones, comentarios o fragmentos de diálogos que incluye en su trabajo de investigación son, además, reinterpretaciones que hacen los mismos bolivianos de la mirada o juicio de los argentinos. En otras palabras, las miradas se retroalimentan para ofrecernos una versión completa del entramado de relaciones de los migrantes con la comunidad de Lules.

Origen, migración, ¿integración? e identidad confluyen a lo largo de los cuatro capítulos que nos ofrece la obra. La auto-percepción de su condición de 'huésped' estigmatiza a la comunidad altiplánica y la apoca, tornando ingente su esfuerzo por la apropiación simbólica de los atributos de la argentinidad (lengua, hábitos, costumbres, educación), en una lucha inconsciente por legitimar estos recursos para lograr su inclusión como ciudadanos argentinos, aspiración que, a veces, logran concretar sus descendientes.

Hablar de derechos en condición de marginalidad obliga al lector a realizar una inflexión discursiva. En ocasiones, la retórica de la inclusión social soslaya considerar la autopercepción del marginado en las motivaciones que lo inician en la búsqueda de su 'destino'. Sin embargo, esta voz no queda excluida de este trabajo. Por el contrario, el plexo discursivo 'exclusión-inclusión' completa los intersticios que dejan de lado los estéreotipos de la migración vecina. De este modo, la voz local cede la voz al migrante para reconstruir una interpretación acorde con una mirada despojada de prejuicios aunque también de falsas dádivas o caridad mal entendida.

La información, desplegada metódica-mente, acrecienta el interés despertado desde las primeras páginas, donde la 'explicación', recurso discursivo que justifica la objetividad de los acontecimientos, en la **Primera Parte, Cap. I "La migración boliviana a Lules: origen, desarrollo y estado actual",** da cuenta de las motivaciones de la 'expulsión' y 'atracción' de los bolivianos por las tierras argentinas durante su éxodo migratorio.

La descripción de la situación del aborigen y campesino bolivianos, en la génesis de su migración, ofrece, al modo de una saga comunitaria, una serie de sucesos que provocan la 'expulsión'. Estos hechos, expuestos de un modo dinámico, permiten entender cómo la seducción de un futuro promisorio para los bolivianos representa también la oportunidad de un acrecentamiento económico para la comunidad que los acoge. En otras palabras, el investigador sincretiza en eventos significativos, inherentes a la cultura del migrante, las motivaciones de su movilidad a tierras que, por otro lado, tienen sus propias razones para incluirlos.

La identidad, secular tema de debates, e inevitable al aludir a la migración, conlleva el riesgo de violar la objetividad de sus

consideraciones y caer en la retórica de la marginación. Para evitarlo, el autor apela al recurso del autoexamen: cruza la mirada ajena con la mirada propia para ofrecer una versión completa, sin retaceos o reajustes eufemísticos. Fulvio Rivera Sierra logra sincretizar estos dos polos en la **Segunda Parte: Cap. II y III: "La identidad desde afuera: fachada étnica y práctica del folklore" y "La identidad desde dentro: fútbol y sikuris"**, aclimatando al lector en las representaciones de la *performance* adjudicada a los bolivianos, para lo cual toma una aspecto primordial de su 'fachada étnica': el rol que representa en las tareas hortícolas, primordial fuente económica de Lules.

El boliviano es 'trabajador': es la idea fortalecida a partir de su incursión en las actividades agrícolas y esta idea conlleva el esfuerzo, la constancia y la mansedumbre como actitudes que responden a esta imagen. Por otro lado, la 'actuación' subsume la práctica folklórica como rasgo identitario que cierra el sintagma: 'es divertido aunque también trabajador' licitud que habilitan los discursos locales respecto de los migrantes bolivianos.

Percibirse como un intruso conduce al migrante boliviano a apropiarse de modos y prácticas culturales locales y, a la vez, a fortalecer aquellas que, como el fútbol y la sikureada, tienden a recordarle su identidad pasada. De este modo, su existencia transcurre en una relación dialógica de comportamientos nuevos y vernáculos necesarios para lograr el equilibrio que de sentido a su quehacer en un nuevo escenario.

¿Qué origina la segregación?, ¿cómo se logra la aclimatación ('alineación') del migrante? Son preguntas que responden los apartados del **Cap. IV 'Entre la discriminación y la integración'**. Esta parte de la obra deja un espacio abierto para la reflexión ya anticipada en el título mediante el uso de la preposición. Hablar de la inclusión social del inmigrante conlleva aludir a las razones de su segregación, por ello, ambos aspectos, 'discriminación' e 'integración', se renuevan o se reconstruyen constantemente, adecuándose a los espacios, a la comunidad en la que se insertan estos grupos sociales y a las políticas institucionales que le dan entidad.

De este modo concluye el autor su obra, apostando a las futuras generaciones como hacedoras de un ideal integrador que conduciría a pensar la cuestión de la integración social como un 'proceso' cuyo 'papel transformador' será de incumbencia de la escuela, espacio de arbitraje étnico, único reaseguro del diálogo de voces propias y ajenas.

*Angélica Quiroz*

**Fiesta y Ciudad: Pluriculturalidad e Integración** (colectivo de autores). Madrid, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, Josep Martí editor, 2008, 215 pp

Esta obra es un conjunto de artículos publicada por el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) y editada por Josep Martí quien además es autor de dos de los artículos de la obra y es quien realiza una introducción a la misma donde se aclaran la utilización de algunos términos por parte de las/os autores a lo largo del texto. Se compone de ocho artículos los cuales están relacionados por la temática que aborda cada uno desde distintas perspectivas las fiestas populares de inmigrantes residentes en Barcelona. Para esta reseña agrupamos los artículos en tres apartados: el primero, teoriza y conceptualiza la fiesta con ejemplos de fiestas de residentes de distintos países; el segundo apartado, analiza fiestas propias del hemisferio oriente del planeta; y el último apartado, se refiere a fiestas de residentes latinoamericanos en Barcelona.

Los dos primeros artículos, cuyo autor es Josep Martí, dan un panorama acerca del aumento creciente de la inmigración hacia España y cómo influye este desplazamiento en la forma de celebración de las fiestas tradicionales de los países de origen en el nuevo país de residencia. "La fiesta en el escenario urbano actual", explica cómo se han establecido "partes" de la fiesta desde la teoría, la diferencia entre las denominaciones fiesta, festivo, y espectáculo, que en muchos casos no son opuestas sino que se interrelacionan según el grado de participación de las personas que asisten a las fiestas. El autor realiza una breve descripción de las fiestas de residentes colombianos, chinos, filipinos, norteamericanos, ale-

manes, angoleños, bengalíes y musulmanes en Barcelona.

"Fiesta e integración", se refiere a las formas que adquieren las fiestas según el referente de las mismas, este es un elemento que coadyuda o no a la integración, ya que en algunos casos las fiestas usan componentes simbólicos que llaman a la integración, como el uso de dos lenguas (la de origen y la del país receptor), las banderas, la temática, la música, etc. Por otra parte, se realiza una aclaración acerca de las fiestas que toman como referente la "diversidad" ya que estas no son tan integradoras sino que más bien propician las diferencias en tanto y en cuanto toman como referente el elemento "étnico" de las culturas.

Hemos denominado a los siguientes artículos como "fiestas orientales". "La fiesta doblemente desplazada: los ortodoxos en tierras de tradición cristiana occidental", de la autora Josefina Roma, hace alusión a un doble desplazamiento experimentado por los inmigrantes provenientes de culturas con religiones ortodoxas del oriente de Europa, este desplazamiento es doble, porque por un lado la persona se traslada geográficamente. Y por otro lado, también son trasladadas, en el país receptor, las fechas de muchas de sus fiestas religiosas que no coinciden con el calendario cristiano, para explicarlo, la autora realiza un recorrido histórico sobre las luchas por la conservación de las fechas y sobre la influencia de otros calendarios en las culturas cristianas que han llevado a la modificación de fechas, y cómo estas diferencias influyen en el modo de realizar las celebraciones religiosas de los residentes de la Europa Oriental.

En "Tiempo y espacio cultural inmigrante: fiestas y festivales pakistaníes en Barcelona", la autora, Rukhsana Qamber, realiza una descripción sociológica de la comunidad pakistaní residente en Barcelona, haciendo hincapié en lo numeroso que es este colectivo inmigrante en la ciudad, por lo cual sus fiestas tradicionales son respetadas y realizadas con algunas adaptaciones, con sus fechas originales. La forma que la autora da a la descripción de cómo se realizan las fiestas es de tipo comparativa y dicotómica: ciudad natal/ciudad receptora. Finalmente, a modo de ejemplo, describe en forma detallada una boda pakistaní en Barcelona.

El artículo de Silvia Martínez titulado "Asia proyectada: la fiesta del cine", describe la cinematografía asiática, su antigüedad y el surgimiento del fenómeno "Boliwood" (ironizando a Hollywood) el cual ha roto con muchos de los cánones cinematográficos occidentales, con un estilo propio en el cual nunca falta la musicalización, tipo comedia musical, sea cual fuere el género, sin dejar de reflejar los valores culturales asiáticos. Para la autora el festival de cine no es del todo una fiesta si tenemos en cuenta las características de la fiesta en sí, pero lo clasifica como festival participativo ya que los espectadores de este tipo de cine no son pasivos sino que participan activamente, sobre todo en la parte coreográfica de las producciones audiovisuales.

Los artículos finales analizan las fiestas de residentes latinoamericanos en Barcelona: "Colombianos en Barcelona" del autor Manuel Mandianes, en una primera parte realiza una descripción sociológica de Colombia, luego analiza cómo funciona la Asociación de Colombia en Catalunia de tipo exclusiva, y cómo a partir de la necesidad de llevar a cabo sus prácticas culturales los colombianos van resignificando los espacios físicos utilizándolos muchas veces como espacios para la realización de fiestas, como la vivienda, los barrios de inmigrantes, y espacios públicos como las plazas, los locutorios, las iglesias, y destaca a la música como un importante componente de la fiesta para la socialización y la integración.

"Cubanos en diáspora. Nuevos escena-rios para la investigación (etno) músico-lógica" corresponde al autor Íñigo Sánchez, quien analiza los movimientos migratorios de cubanos hacia Barcelona utilizando como categoría de análisis la diáspora, ya que el autor entiende el término como abarcador de experiencias subjetivas que el sujeto va atravesando en cuanto a su relación con el lugar de origen y el sitio receptor, esta relación es de tipo activa, el sujeto cambia el entorno que lo recibe, y a la vez, el entorno lo cambia a él, también hace alusión a la resignificación y adaptación. Este es un trabajo preliminar de investigación, cuyo objetivo a partir del trabajo de campo es poder dar cuenta de la relación que establecen los sujetos diaspóricos, en este caso cubanos residentes en Barcelona, con la música que

puede escucharse en fiestas especiales para residentes cubanos en distintos bares.

En "Fiestas brasileñas: la recreación del ambiente festivo brasileño en Barcelona", la autora, Bianka Pires, determina su análisis a las fiestas brasileñas de carácter público, teniendo en cuenta la gran influencia que ejerce el grado de participación en las mismas para que puedan o no tener éxito y cómo se recrean, dependiendo del número de brasileños que en ellas participan. Hace una comparación de una misma fiesta en distintos espacios y organizadas de forma diferente, tomando como ejemplo tres fiestas brasileñas tradicionales, el "Roda do Samba", el "Forró", y el Carnaval, describe cómo se realizan estas fiestas en Brasil y sus orígenes, para luego ejemplificar como realizan estas mismas fiestas residentes brasileños en Barcelona, pone énfasis en la recreación, y en cómo el éxito de las fiestas de residentes depende de la actitud de los participantes: activos o simples espectadores. La obra en sí constituye un gran aporte acerca de las fiestas de inmigrantes o como lo llama uno de los autores, de los sujetos diaspóricos, en lugares de residencia con culturas totalmente opuestas a las de origen, y da muestra de cómo los seres humanos, como seres culturales resignificamos nuestro entorno quitando y añadiendo elementos para lograr contextos propios o lo más parecidos a los que traemos internalizados desde nuestro lugar de origen.

*Georgina Torino*

Walcyr Monteiro **Visagems, assombraçoes e encantamentos da Amazonia. Histórias japonesas contadas na amazonia** Belem –Pará 2009 ediçao bilingüe em Homenagem anos 80 anos da imigraçao japonesa na Amazônia 56 p. ilus

Se trata de una obra que recupera una tradición significativa de la zona de Amazonia (Brasil) y, en particular de Pará, como es el aporte cultural de los inmigrantes japoneses. El autor conoce a Hiroshi Okajima, nativo de Japón que migra hacia Brasil a los 12 años, quien decide narrarle los relatos que recordaba. De este modo, se textualizan en portugués los relatos A Montanha do Abadono, A Gratidão da Garça, A Catarata que Virou Saquê y Filosofía Samurai. Por su parte, Rosa Kamada, bisnieta de la primera ola de inmigrantes nipones a Santos (Brasil), realiza las traducciones al japonés de las historias contadas por Hiroshi Okajima y las ilustra en forma destacada. Los relatos son presentados como historias memorables con una fuerte impronta pedagógica. En especial, en lo atinente a cómo deben ser las relaciones entre las generaciones de los jóvenes y los mayores. La serie de cuentos es enmarcada en los valores que el narrador caracteriza como propios de la filosofía samurái: dignidad, educación, sabiduría y confianza. Valores que, según el narrador fueron los que trajeron los inmigrantes a la tierra brasilera. La obra, justamente, conmemora el 80º aniversario de la inmigración japonesa a la Amazonia.

*Ana María Dupey*

Affonso M. Furtado da Silva **Reis Magos: Historia – Arte- Tradiçôes. Fontes e referencias.** Rio de Janeiro, Leo Christiano Editora, 2006 236 p. ilus.

En 1992 Affonso M. Furtado da Silva inicia un relevamiento de los grupos folclóricos conocidos como de Reisado, Folias, Companhias o Termos, que despliegan devociones relacionados con el natalicio de Jesús y la visita de los Reyes Magos entre el 24 de diciembre y el 6 de enero, en la región sudeste de Brasil. Para su caracterización adopta las propuestas elaboradas por Cámara Cascudo y Roberto Benjamin y la tipología de Reisados de Ulisses Passarelli. Posteriormente, estos registros van a ser enriquecidos con la identificación de fuentes bibliográficas, hemerográficas, iconográficas, documentos y recursos de multimedios relacionados con tres aspectos de los Reyes Magos: su historia, su representación en el arte, y su apropiación popular, a través de distintas prácticas. En la Introducción de la obra no solo plantea los objetivos de su investigación sino que, también, ofrece un panorama de cómo se va constituyendo un conjunto de interpretaciones y prácticas en torno a los Reyes Magos desde el cristianismo primitivo, pasando por las

transformaciones operadas en la Edad Media en la que los Reyes Magos son adoptados como modelos de la autoridad política por príncipes y emperadores.

Meticulosamente, documenta como en ese período se les dedican catedrales y se generan disputas entre pontífices y príncipes por el control de sus reliquias, se elaboran textos con las leyendas de los Reyes Magos para la difusión de su devoción y se desarrolla un teatro litúrgico con dramatizaciones del nacimiento de Jesús, la visita de los Reyes Magos y la adoración de los pastores para despertar el interés de la audiencia en el tema. Dramatizaciones, que el autor documenta, tanto en el ámbito de los templos, como fuera de ellos, asumiendo en este último caso un carácter profano y popular.

Analiza la emergencia de formas organizativas como las cofradías de los Tres Reyes Magos para difundir su veneración. En la mencionada Introducción, dedica dos secciones a las Tradiciones de Reyes en la Península Ibérica, y otra a la Presencia de las Tradiciones de Reyes en Brasil. Luego, focaliza en las diversificaciones producidas en la tradición sobre los Reyes Magos, atendiendo a cómo la entienden sus distintos agentes productores. Documenta dicha diversificación en términos de las expresiones musicales que las identifican, las formas visuales que despliegan (banderas, vestimentas, máscaras, etc.) las historias y creencias ligadas a los grupos folclóricos de Reyes, los medios de comunicación que utilizan para su difusión, entre otros factores.

La segunda parte de la obra comprende las 1800 fuentes y referencias sistematizadas, según los siguientes acápites: Artes visuales, Fiestas y grupos de Reyes, literatura, liturgia y templos de los santos reyes, música e instrumentos musicales, origen e historias relativas a los reyes magos y temas relacionados. Además de anexos relacionados con los registros históricos de las tradiciones de reyes en Brasil; las instituciones consultadas y colaboradores. Concluye con un pliego de fotografías y material gráfico.

Se trata de una obra de consulta indispensable para quién desea conocer las fuentes de las celebraciones y devociones dedicadas a los Reyes Magos en Brasil y sus relaciones con las que se han llevado a cabo en Europa y América Latina.

*Ana María Dupey*

Mara Morado **El cronotopo polifónico. Una herramienta para la investigación social.** Buenos Aires, Prometeo, 2008 215 p.

Desde los trabajos señeros de Dell Hymes a los trabajos de Richard Bauman y Charles Briggs, los enfoques comunicativos han enriquecido las llamadas *Nuevas Perspectivas del Folclore.* Estos últimos autores, en particular, han recurrido a los estudios de Bajtín para desarrollar fructíferas reflexiones sobre la intertextualidad genérica.

El libro de Mara Morado, egresada de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, constituye en este sentido un aporte no solo para la investigación social en general, sino también, en particular, para los estudiosos del Folclore interesados en los enfoques comunicativos relacionados con las teorías de Bajtín. La obra pone en relación, en un entramado dialógico, la obra de Bajtín con la de Lev Vygotsky, en una dinámica de escritura esencialmente polifónica. Como acertadamente destaca Marcelo Babio en el prólogo, el diálogo es no solo un producto de reflexión y una herramienta metodológica sino también una modalidad de escritura que revela un posicionamiento vital, que afirma que "nunca estamos solos" y que siempre interactuamos con otros en un horizonte social.

Ya desde el título, la autora inscribe su obra en la línea de los estudios bajtinianos, para proponer un abordaje sumamente novedoso sobre una problemática contemporánea; la de las trayectorias en el sistema educativo formal, particularmente en el nivel superior. Este ángulo de enfoque resulta fructífero también para el campo educativo, sobre todo si tenemos en cuenta que, mientras que la alfabetización primaria es un objetivo sobre el que ya se está trabajando en nuestro país, en los niveles siguientes, la cuestión pedagógica aguarda todavía una profundización mayor, para la que esta obra resulta una importante contribución**.** Es por esto que el recorte empírico planteado en la obra cobra especial relevancia, y entronca además con los debates actuales en el campo del Folclore, acerca de la pertinencia de la

formación profesional, investigativa y artística de los expertos en el área.

Morado diseña una metodología original para estudiar trayectorias de estudian-tes universitarios en un contexto educativo urbano, a partir del examen exhaustivo de un *corpus* de entrevistas a jóvenes graduados de Ciencias de la Comunicación de la Ciudad de Buenos Aires. Este análisis le sirve para delimitar cinco ritmos semánticos, de los que analiza en particular tres: aquel que corresponde al desarrollo de la Carrera como "un ciclo natural" de una determinada trayectoria, el que corresponde a un "punto de inflexión vital" y el que corresponde a un estadio que la autora denomina "exterioridad negada." Estos ritmos tienen peso en la construcción de horizontes de sentido que gravitan en las posibilidades valorativas de la acción. Como acertadamente destacó Carlos Daniel Belvedere en su presentación de la obra, la herramienta diseñada por la autora sirve como elemento mediacional que se interpone entre representación y discurso.

Este análisis fino es una óptima muestra de los primeros frutos de la joven carrera de Ciencias de la Comunicación en Buenos Aires a la reflexión teórica sobre los discursos sociales, en las arduas arenas de un estudio interdisciplinar, que cruza aspectos lingüísticos, comunicativos, culturales, literarios y sociológicos, sin descuidar los problemas relacionados con identidades grupales, caros a la disciplina del Folclore.

Por otra parte, la obra de Morado da cuenta del aspecto temporal del presente como proyección hacia el futuro y como resignificación del pasado en forma de relatos en un proceso que revela a la vez una suerte de invención de tradiciones, para decirlo en términos de Hobsbawm, y de construcción de trayectorias. La autora revela un particular talento para el análisis de enunciados, desde una perspectiva relacionada con los procesos de producción de sentido. La concepción dialógica de Bajtín y la domiciliación en un espacio y un tiempo determinados, que dan el título al "cronotopo," se conjuga con las reflexiones de Vygotsky sobre la estructuración dialógica de la conciencia. El examen de las tensiones dialógicas dominantes en el *corpus* de entrevistas permite a Morado identificar ritmos, y proponer dimensiones de análisis que entrelazan el recuerdo colectivo y el futuro, en una zona de desarrollo próximo, la del dialogismo productivo, tan cara a Vygotsky.

Esta mirada comunicacional de las trayectorias universitarias es, como la misma autora propone, una herramienta teórica útil para indagar otras trayectorias de sujetos sociales, que a su vez se construyen a través de la ecuación yo-sí mismo-otro, en una suerte de tríada fenomenológica a partir de la cual se reconfiguran las constelaciones de su propio universo de conciencia, planteando una orientación valorativa del mundo, que se proyecta hacia otras ecuaciones hombre-mundo, atravesadas siempre por rutinas de mediación, en una tríada que supera toda división dicotómica.

La autora toma en efecto la herramienta como un punto de partida para el estudio de nuevas trayectorias y, de hecho, se encuentra en este momento abriendo sus alcances hacia nuevos discursos sociales, relacionados también con el contexto educativo.

El enfoque comunicativo que preside la obra y la puesta en diálogo de las teorías de Bajtín y Vygotsky la convierten en instrumento especialmente fecundo para los estudios folcló-ricos, que tienen también como objeto de estudio discursos sociales relacionados con configuraciones identitarias. Resta esperar en-tonces que esta herramienta que ofrece Morado en su obra se abra hacia nuevos diálogos, aquellos que se inician a partir de la resignificación de los lectores.

*María Inés Palleiro*

Altimar de Alencar Pimentel, Braulio Nascimento y Roberto Emerson Camara Benjamin **Romancerio de Tia Beta (Elizabete Ferreira Barbosa).** João Pessoa, Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos, 2007. 97 p. ilus.

Tres destacados folcloristas de Brasil se han dado cita en esta obra para recoger y registrar un rico repertorio de romances en la interpretación que realiza Elizabete Ferreira Barbosa (Tía Beta). A partir de una presenta-ción que ésta realizara en el Seminario sobre

Novelística Popular de las II Jornadas de Folclore de Paraiba, investigadores asistentes le proponen realizar sesiones de narraciones. A lo largo de las distintas actuaciones ella interpreta 24 romances que aluden al mundo medieval europeo en sus reminiscencias e ideales cristianos, aunque retradicionalizados en el marco de de las experiencias vividas por los nordestinos. Altimar Pimentel introduce la importancia del género en el Nordeste brasilero, y la proyección del mundo medieval al que aluden en otras expresiones del folclore local, como la recurrencia en el uso de indumentaria príncipesca presentada en distintos eventos folclóricos como por ej. el bumba-meu-boi. Presenta las actuaciones de la narradora detallando las impresiones y respuestas que despierta en una audiencia de expertos. A continuación, Roberto Benjamín relata cómo Tía Beta se les revela como narradora de historias y cantadora de romances tradicionales a lo largo de tres actuaciones en las que despliega una variedad de recursos expresivos para comunicar los romances, para luego desarrollar la historia de vida de Tía Beta entrecruzando su mundo familiar, el del trabajo, el de las prácticas comunitarias en las que se compromete y la adquisición de sus competencias y habilidades en el arte verbal. Benjamín privilegia los comentarios que ella realiza en torno a sus maestros e inspiradores, las restricciones del aprendizaje por edad y género que afectaron a su repertorio inicialmente, su preocupación por registrar por escrito los romances, y profundizar el sentido moral de los relatos. Braulio Nascimento asume las formas de los romances como modelos vivos que son recreados a través de la tradición oral. Analiza intertextualmente el repertorio interpretado por Tía Beta con respecto a los registrados por investigadores previamente. Ello le posibilita identificar los recursos propios de la narradora para expresar su creatividad (selecciones, condensaciones, interferencias léxicas y semánticas, cambios en las macrosecuencias del relato etc.) y al mismo tiempo mantenerse fiel a los modelos aprendidos. Así como también, las operaciones que se efectivizan en la actuación para por un lado, adecuar el texto a la audiencia y por otro aten-der a la preservación del modelo. La práctica de la narradora en este juego lo lleva a Nascimento a indagar en la dinámica entre la variabilidad y la permanencia de los romances que refieren a un mundo pan ibérico, tomando como referencia la actuación.

La segunda parte del libro comprende las partituras y los 24 textos recopilados. Estos son indizados, según el Catálogo General Romancero Pan Hispánico y por los primeros versos. Se agrega una entrevista entre la narra-dora y los investigadores mencionados más arriba, junto a José Fernando Souza y Osvaldo Triguerio.

En los CD adjuntos se registra la actuación de los 24 romances que llevó a cabo Tía Beta en 1995.

Se trata de una obra significativa que aporta al conocimiento sobre la localización de la tradición de los romances en Cabedelo, es-tado de Paraiba, Brasil.

*Ana María Dupey*

# Noticias

## Primeras Jornadas de Investigación en Literatura Oral y Cultura Popular

Entre el 24 y 27 de marzo del 2009 en Alacalá de Henares se llevarán cabo las Primeras Jornadas de Investigación en Literatura Oral y Cultura Popular de la Universidad de Alcalá, organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología y el Centro de Estudios Cervantinos. Las sesiones son dirigidas por: Óscar Abenójar Sanjuán y duran-te las mismas se presentarán los siguientes trabajos:

Elena González-Blanco (Universidad de Alcalá), "Folclore de La Rioja". Óscar Abenójar (Universidad de Alcalá), "La ceremonia del oso en los pueblos urálicos". Susana Gala (Universidad de Alcalá), "Tradiciones orales y religiosidad popular en una parroquia de Roma". Ignacio Ceballos (Universidad Complutense), "¿Por qué mi suegra me odia? Respuestas de la literatura oral hispánica a un conflicto ancestral". Cardeña (Universidad de Alcalá), "Las leyendas de tradición oral irlandesa y sus motivos folclóricos". Charlotte Huet (Universidad de Pisa), "La hagiografía femenina en los pliegos de cordel españoles, italianos y franceses: un estudio comparativo". Simona Serra (Universidad de Cagliari), "Sergio Atzeni entre oralidad y reescritura". Agustín Clemente (Universidad Complutense de Madrid), "Castellar de Santiago: intrahistoria y folclore". José Luis Garrosa (Universidad Complutense), "Los adolescentes y la literatura popular: supervivencias, paralelos y nuevas formas en el repertorio oral". Pilar Díaz de Ancos (Universidad de Alcalá), "Etnografía de las dos Castillas". Ángel Gonzalo (Universidad de Alcalá), "Internet y el repertorio literario de los adolescentes: bebidas añejas en odres nuevos".

Mari Cruz Delgado (Universidad Complutense), "La tradición oral en la zona sur de Madrid (Parla)". Raquel Fuentes (Universidad de Alcalá), "Los relatos fotográficos". Ana Blanco García, "Cuentos de Senegal". José Vicente Heredia Menchero (Universidad de Alcalá), "Literatura tradicional de Villarta de San Juan (Ciudad Real)". Aziz Amahjour (Centro Hispano Marroquí de Madrid), "En torno a la literatura de tradición oral de Marruecos". Alberto Conejero (Universidad de Oxford), "La inscripción del instante: interrelaciones de la performance y el registro sonoro en el cancionero urbano de los griegos de Oriente (1905-1936)".Ángel Antonio López (Universidad de Alcalá), "Lírica oral ecuatoguineana de hoy, patrimonio de la mujer". Mar Jiménez (Universidad de Alcalá), "Literatura tradicional de Terrinches (Ciudad Real)". Eva Belén Carro (Museo Etnográfico de Castilla y León), "Tradición oral en la provincia de Zamora: consideraciones y pervivencias". Saïd Akif Reani (Universidad Mohamed V, Rabat), "Oralidad en los cuentos de Al- Hakawati: una literatura popular marroquí en vías de extinción". Cátia Miriam Costa (Universidade de Évora), "Augusto Bastos e o Sr. Grilo: dois percursos benguelenses". Luis Miguel Gómez (Universidad de Salamanca), "Algunas consideraciones sobre tradiciones y creencias supersticiosas de la provincia de Ávila". María del Carmen Ugarte (Universidad Complutense de Madrid), "Romances de la Pasión: la Vía Sacra gomellana". Teresa Álvarez (Universidad de Zaragoza), "Simbolismo y valores sociales en Kaïdara (cuento iniciático peul)" y Carlos Nogueira (Instituto de Estudos de Literatura Tradicional-Universidade Nova de Lisboa), "Poesía oral infantil e juvenil".

## Memoria y trabajos del V Congreso Nacional e Internacional de las Culturas Populares

En el sitio de internet:
http://www.congresocultura.info/DC/MemoriaVCongreso.pdf, se puede consultar la Memoria del V Congreso Nacional e Internacional de las Culturas Populares realizado en Costa Rica en el 2006.

## . Congreso de Folklore del Bicentenario

En adhesión al Bicentenario del año 2010 se realizara el 1er Congreso de la Academia de Folklore de la Republica Argentina, "Augusto

Raúl Cortázar" en homenaje al Presidente del Congreso de Folklore de Bs As, 1960, del que se cumplen 50 años.

### Estructura del Congreso

El Congreso pretende relevar el estado de situación, en todo el país, del Folklore, en sus diversos aspectos, así como comenzar a construir una agenda para los próximos años. Los Cuatro temas que agrupan estos propósitos son:

- Estado actual de los estudios folklóricos en la región
- Folklore Aplicado como ciencia teórica de la práctica
- Folklore como proyección artística
- Folklore y legislación vigente

Para ello el Congreso abarca en forma horizontal todo el país, en un proceso continuo de todo un año, en distintas sedes y temáticas, que puede consultar en detalle a medida que se acerca cada fecha, de las denominadas "jornadas de dialogo", organizadas en las siguientes fases

### Jornada de lanzamiento

Con la presentación del Documento Base, que será distribuido en cada jornada a los distintos participantes, de modo de partir de docu-mentación uniforme sobre la historia de los trabajos en folklore, así como a la presentación del congreso y artículos sobre la visión de la agenda futura

### Jornadas Regionales

Las Academias hermanas, desarrollaran en las regiones de Cuyo, Norte, Noreste y pampa-patagonia esta temática general, pero específicamente dedicada a su región

### Jornadas Temáticas

En distintas sedes (Provincias, Capital o inclu-so por teleconferencia) se desarrollaran diálo-gos sobre temas específicos, como alguno entre los siguientes:

• Fiestas Populares en el Folklore
• Folklore y Religiosidad Popular
• Enseñanza y Folklore
• Industrias Culturales y Folklore
• Turismo y Folklore
• Aporte aborigen a la cultura folklórica
• Tecnologías del siglo XXI y el Folklore
• Medios de Comunicación y Folklore
• Arte y Pintura: representaciones de lo Folklórico
• Las Comidas Regionales
• Trabajo y Folklore
• Cine y Folklore

### Jornadas Centrales

En San Luis, Agosto de 2010, durante tres días se desarrollaran los diálogos y conferencias centrales abarcando la centralidad de la temática, recibiendo las ponencias, y debatiendo los temas seleccionados, en cuatro mesas académicas, 5 diálogos artísticos ( regionales) y exposición de industrias culturales relacionadas.

### Jornada de clausura

Sera presentado el Documento final con el registro de las jornadas (escrito y audiovisual), y conclusiones del trabajo de un año del Congreso.

Las ponencias seleccionadas serán además pu-blicadas en esta página, para su consulta por los interesados.

Para mayor información consultar: http://www.academiadefolklore.com/system/contenido.php?id_cat=59

### Revista Oral Tradition

En octubre del 2008 se públicó el volumen 23, número 2 de la revista Oral Tradition, cuyos contenidos son los siguientes**:**

• Reading Aloud in Dickens' Novels by Tammy Ho Lai-ming

• (Re)presenting Ourselves: Art, Identity, and Status in U. K. Poetry Slam by Helen Gregory

• *Defendiendo la (Agri)Cultura*: Reterritorializing Culture in the Puerto Rican *Décima*

by Joan Gross

• Karelia: A Place of Memories and Utopias by Outi Fingerroos

• The Anxiety of Writing: A Reading of the Old English *Journey Charm* by Katrin Rupp

• *Thrênoi to Moirológia*: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity by Andrea Fishman

• The Metamorphosis of an Oral Tradition: Dissonance in the Digital Stories of Aboriginal Peoples in Canada by Lorenzo Cherubini

**Biblioteca electrónica sobre Folklore y Mitología**

La biblioteca electrónica sobre Folklore y Mitología editada por D. L. Ashliman, University of Pittsburgh 1996-2009 se puede consultar en el sitio de internet:

http://www.pitt.edu/~dash/folktexts.html

**Folklore. Electronic Journal of Folklore**

En el curso del 2008 han aparecido en formato digital cuatro números -del 38 al 40- de la publicación Folklore Electronic Journal of Folklore que puede ser consultada online en el sitio de internet:

http://www.folklore.ee/folklore.Sus

contenidos por volumen son los siguientes:

Vol.38

• The Abanyole Dirge: "Escorting" the Dead with Song and Dance by *Ezekiel Alembi*

• Rituals around Sudden Death in Recent Years by *Anders Gustavsson*

• Conceptual Analysis and Variation in Belief Tradition: A Case of Death-Related Beings by *Kaarina Koski*

• "The First Buddhist Priest on the Baltic Coast": Karlis Tennison and the Introduction of Buddhism in Estonia by *Mait Talts*

• A Wise Fool's Anecdotal Cycle in Malta: A Reappraisal by *Ġorġ (George) Mifsud-Chircop*

• In Memoriam Ġorġ Mifsud-Chircop by *Mare Kõiva*

• On the Writing Systems of Ancient Peru: The Possibility of the Quellqa and the Quipu as an Instrument of Power of the Incas by *Tarmo Kulmar*

Vol. 39

• Improvisation and Variation: Post-Communist Bulgaria Challenges National Folklore Tradition by *Elka Agoston-Nikolova*

• Complementarity of Sources in Studying Adaptation: An Oral History Viewpoint by *Tiiu Jaago* & *Ene Kõresaar*

• Remigration and Telling about It: Stories of Estonians from Russia by *Anu Korb*

• Playing with Boundaries: Self and Dialogue in an Indian-American *Fatana* Performance by *Christine Garlough*

• Narratives and Emotions: Revealing and Concealing Laughter by *Lena Marander-Eklund*

• Among Others in a World of One's Own. Appropriation of Space in Modern Apartment Houses in the Early Post-War Period by *Håkan Berglund-Lake*

Vol.40

• Illustrations to the Folktale "The Fisherman and His Wife" (KHM 19, ATU 555) by *Hans-Jörg Uther*

• From Folk Tales to Popular Culture: Poaching and Relevance in the Process of History by *Kinga Varga-Dobai*

• The Life of Traditional Demonological Legends in Contemporary Urban Ukrainian Communities by *Inna Golovakha-Hicks*

• Landscape with a Whining Shinbone: On a Legend in the Estonian Folk Tale Anthology by Friedrich Reinhold Kreutzwald by *Mare Kalda*

• Traces of Old Legends in a Modern Local Tradition: Preliminary considerations on a Greek insular community by *Marilena Papachristophorou*

• Organization of Folk Athletic Games in Thrace by *Evangelos Albanidis*, *Dimitrios Goulimaris* & *Vasileios Serbezis*

• The Spaciotemporal Patterns of Georgian Winter Solstice Festivals by *Nino Abakelia*

Politics of Joking: Ethnic Jokes and Their Targets in Estonia (1890s–2007) by *Liisi Laineste*.

**Revista de Literaturas Populares**

Ha aparecido el último número de la Revista de Literaturas Populares Año VIII, número 2 julio-diciembre de 2008, cuyo índice transcribimos:

Textos y documentos *La flor que llora y El rescate dl caballo de santo Santiago,* historias otomíes *(ya 'bebe ñaño)* de Mexquititlán, Querétaro. Felipe Canuto Castillo.

Entre Ávila y Salamanca: mitos y supersticiones populares, Luis Miguel Gómez Garrido.

*Chamamés* del Gauchito Gil (con suplemento multimedia) Enrique Flores.

Estudios Nuevas supervivencias de canciones viejas Margit Frenk, José Manuel Pedrosa.

La imagen de la amada en la lírica folclórica mexicana, María Andrea Fernández Sepúlveda. La fiesta de la "topada" y la migración al Norte. (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas). Yvette Jiménez de Báez.

De Roberto el Diablo a Hellboy: dinámica narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic, Santiago Cortés Hernández.

Reseñas, Sergio Callau, coord. *Culturas mágicas: Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánica.* José Manuel Pedrosa. Martin Liebhard. *O mar e o mato*. Historias da escravidâo, Mariana Masera. *La voz y la noticia. Palabras y mensajes en la tradición hispánica.* Santiago Cortés Hernández. Elías Rubio Marcos, José Manuel Pedrosa, César Javier Palacios, *Creencias y supersticiones populares en la provincia de Burgos.* Luis Miguel Gómez Garrido.

Araceli Campos Moreno, Louis Cardaillac. *Indios y cristianos. Cómo en México el Santigo español se hizo indio.* Beatriz Aracil Varón.

Hugo O. Bizzarri. *El refranero castellano en la Edad Media.* Nieves Rodríguez Valle.

María Carmen Lafuente Niño, Manuel Sevilla muñoz, Fermín de los Reyes Gómez, Julia Sevilla Muñoz. *Seminario Internacional Colección paremiológica, Madrid, 1922-2007*. Luisa Messina. El mismo puede consultarse en http://www.rlp.culturaspopulares.org/numeroult.php.